El texto poético

Teoría y metodología

Arcadio López-Casanova

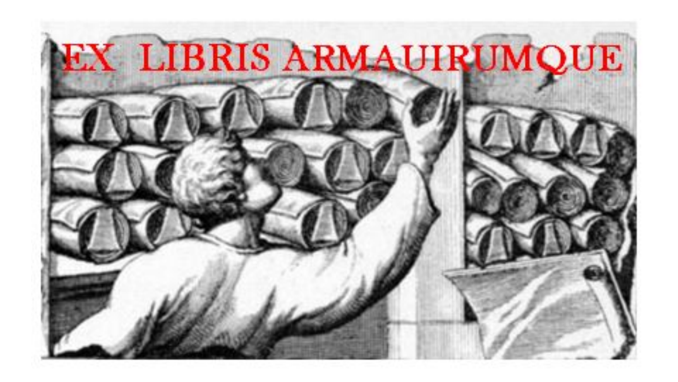
BIBLIOTECA FILOLOGICA
Ediciones Colegio de España



Ediciones Colegio de España (ECE)

ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA

EL TEXTO POÉTICO
Teoría y metodología



DIRECTOR DE LA COLECCIÓN:

RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS
Universidad de Valladolid

Editor: José Luis de Celis
EDICIONES COLEGIO DE ESPAÑA
Institución dedicada al estudio y promoción de la Lengua y de la Cultura de España y de Hispanoamérica
C/. Compañía, 65
Teléf. (923) 21 47 88
Fax (923) 21 87 91
37008 Salamanca

1.ª edición 1994

Diseño de la portada e imagen de la colección: Um Chi Phui

ISBN: 84-86408-35-0
Depósito legal: S. 794 - 1994

Fotocomposición e Impresión:
Imprenta CALATRAVA, S.Coop.
Pol. El Montalvo, Calle D, Parcela 19 E
Teléf. y Fax: (923) 21 41 18
37008 SALAMANCA (España)

Printed in Spain - Impreso en España

PRELIMINAR

Las páginas que siguen pretenden ser una propuesta de sistematización de ese signo estético tan complejo que identificamos como poema. Con tal orientación, y en ese intento de acercarnos al diseño de un *modelo textual*, hemos partido de la articulación en dos planos *–representación/figuración–* de trabada interacción como determinantes de tan peculiar signicidad, para ir estableciendo luego con una elemental coherencia la categorización de los principales estratos y formantes, tanto de aquellos que son constituyentes del universo (imaginario) representado, como de esos otros –singulares estilemas de la elocución lírica– que se corresponden con el amplio y variado registro de figuras, desde las pragmáticas a las gráficas.

Búsqueda, pues, de un diseño textual, y descripción y categorización que, en uno y otro plano, han querido prestar una especial atención a aquellos elementos poemáticos menos considerados hasta el momento, o cuya sistematización acaso todavía esté pendiente de aproximaciones clarificadoras. De ahí, por ejemplo, nuestro interés por perfilar todo el cuadro de la *actorialización* (funciones, esquema actorial, procesos), la *modalización lírica* (actitudes, tácticas de desdoblamiento, escenificación), los *sistemas simbólicos* (esquematizando los símbolos de protagonización y escénicos), determinadas *figuras gramaticales* (las estructuras primarias, los conjuntos semejantes), las *funciones de la rima* (sobre todo la semántica), o la tan rica gama de *figuras gráficas* (relieve grafémico, metagrafía, ideografía lírica, hipograma, etc.).

Desde esa sistematización de un *modelo textual*, se ha pretendido, después, organizar una propuesta de *esquema metodológico* que pueda tener alguna operatividad, y tal vez dar algún rendimiento en el asedio analítico al texto lírico. Esquema, en fin, que sólo pretende abrir una orientación o guía en el acerca-

miento al poema, fijando con un cierto rigor los (posibles) pasos y vías de indagación.

Por último, y cerrando el conjunto de la propuesta, se desarrollan unos ejemplos de práctica textual (aplicación del esquema metodológico) sobre poemas –uno de Góngora, otro de Juan Ramón Jiménez– modélicamente representativos, en nuestra historia literaria, no sólo de dos épocas –clásica, moderna– bien diferenciadas y contrapuestas, sino también de muy marcadas concepciones de lo poético, y de dos lenguajes de la poesía admirables en sus cimas de plenitud y rigor.

Y ya para terminar, quisiera dedicar estas páginas al recuerdo entrañable del poeta Miguel Fernández, que nos dejó –allá en «un paisaje próximo a Sidel»– cuando más necesario nos era su magisterio en la palabra, cuando más nos reconfortaba y ayudaba su ejemplo de amistad generosa. Palabra –la suya– de hondura y prodigio, vivificadora y fecunda, y mano amiga la suya, siempre tendida con fervor de entrega hacia los demás.

A.L.-C.
Universitat de València, 1994.

[A]. TEORÍA: UN MODELO TEXTUAL

I. PLANO DE LA REPRESENTACIÓN
(FORMA INTERIOR)

1. Indicadores poemáticos

El texto lírico suele estar marcado por diversos tipos de señales o indicadores[1], y que cabe interpretar, de modo general, como indicios, vectores primarios y elementales signos de guía hacia las claves –ya más complejas y ocultas– del universo representado, campo de sentido caracterizador del poema.

Dentro de la variedad de esos registros poemáticos, sin duda el más frecuente y convencional es el título. Título que, como tal indicador, puede cumplir en el espacio textual dos diferentes (y complementarias) funciones. En un primer caso, y como inicial «marca de impacto» hacia el lector, se trataría de una *función fática* o de *contacto*, i.e., señal que sirve para abrir el canal de comunicación y «advertir» del comienzo del mensaje.

No obstante, de mucho mayor interés es, en la perspectiva analítica, una segunda función que cabría denominar como *pragmático-informativa*, y que respondería a lo siguiente:

(i) interacción o relación dialéctica que el título mantiene con el texto;
(ii) proyección de sentido que llega al lector (receptor).

De esta manera, y con este funcionamiento, el título se convierte en un indicador catafórico, señal que anticipa notas de referencialidad del universo imaginario; en otros término, pasa a ser un incisivo y decisivo factor de legibilidad del poema, vector que orienta el proceso de descodificación por parte del lector. Gráficamente:

$$T \rightleftarrows \boxed{M} \dashrightarrow L$$

Ahora bien, y valorándolo entonces como tal indicador catafórico o factor de legibilidad, convendría cuando menos intentar una taxonomía o clasificación basándose en las notas de referencialidad que aporta, en su mayor o menor complejidad, diseño estructural, etc. Sobre esas bases, véase un primer cuadro organizador:

1 Sobre estos aspectos, cf. muy especialmente A. FABI, «Titoli di oggi», *Lingua nostra*, 11, 1950, pp. 19-21; E. GÜLICH, K. HEGER, W. RAIBLE, *Lingüistiche Textanalyse*, Heidelberg, 1972, pp. 102 y ss. y LEO H. HOEK, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une practique textuelle*, La Haya: Mouton, 1980.

1. El título es un **identificador del sujeto poemático**, referencia que se puede formular de diversas maneras:

a) *Simple indicador pronominal:* «Yo» (Dámaso Alonso), «Ellos» (Juan Ramón Jiménez), «Yo mismo» (A. González).
b) *Identificador onomástico:* «Lucía Martínez» (García Lorca), «Mozart» (Luis Cernuda), «Juana Marín» (V. Aleixandre), «Mili de Castro» (José Hierro).
c) *Identificador de rol familiar, social, íntimo,* etc.: «El profesor» (V. Aleixandre), «La madre» (D. Alonso), «El Apóstol» (C. Bousoño), «Los barrenderos» (R. Morales), «Los andaluces» (J. Hierro).
d) *Indicador común:* «A un olivo milenario» (C. Bousoño), «A una viga de mesón» (C. Rodríguez).

2. Explicita el **motivo temático**, según indicadores también de orden muy vario:

a) *Espacial* (motivador de una fórmula descriptiva, subclase de la *evidencia*): «Cuarto al jardín» (Juan Ramón Jiménez), «Plaza Mayor» (J. Guillén), «Museo de la Academia» (F. Brines).
b) *Temporal* (a la que corresponde otra fórmula descriptiva, la *cronografía*): «Amanecer» (Juan Ramón Jiménez), «Las doce en el reloj» (J. Guillén), «Verano» (J. Hierro), «Domingo» (A. González).
c) *Vicencial*, i.e., esfera íntima, estados anímicos, actitudes afectivas, etc.: «Soledad» (Juan Ramón Jiménez), «Insomnio» (D. Alonso), «La dicha» (V. Aleixandre), «Remordimiento» (J. Hierro).
d) *Factual* (actividad, acción, acontecimiento): «Reyerta» (García Lorca), «El viaje» (J. Guillén), «El crimen» (J. A. Valente), «La contrata de mozos» (C. Rodríguez), «Persecución del jabalí» (Miguel Fernández).

3. Señala la **tipología poemática** (referencia, pues, de notas de género que apuntan al tema, tono, esquema formulario, etc.). Entran aquí, consecuentemente, todas las denominaciones convencionales: *elegía, epitafio, salmo, oda, égloga, himno, canción, epístola, retrato, balada, madrigal...*

Pero sobre todo en la lírica moderna, y además de las ya mencionadas, otros indicadores tipológicos han ido cobrando uso y relieve. Así, son frecuentes títulos como *biografía, reportaje, cuadro, escena, requiem, historia, introducción,* e incluso titulaciones musicales *(sinfonía, preludio, concierto, melodía, vals, suite),* de escenografía *(danza, ballet, pantomima),* etc.

4. También especialmente característico de la poesía moderna es el título **simbólico-alusivo**, rico por su ambigüedad, su multisignificancia. De esta manera, la interacción o relación dialéctica entre indicador/texto se vuelve muy compleja, activa, y ha de ser la propia selección contextual que se opera en la lectura/decodificación (y que el propio poema va imponiendo en el juego continuo de ajustes de sentido) la que oriente y cierre poco a poco el haz de multivocidad provocado por el título.

Un claro ejemplo lo encontramos, ahora, en el poema «La barahúnda», de Carlos Bousoño, de su libro *Las monedas contra la losa* (1973). Veamos su primer fragmento:

> Apresurémonos, levántate, deja el vaso de whisky sobre la mesa y ponte en actitud de bailar,
> porque ha llegado la hora de la fiesta y el difícil momento de la alegría,
> apresúrate, vamos, se hace la danza en todo el salón, la silla se convierte en un sonido de flauta, la mesa
> se pone tensa y sonora como un tambor, el viento sopla en una esquina su monocorde fanfarria,
> el oboe se despereza, el trombón se acrece como si fuese un globo o una garrafa de ron dispuesta a estallar;

A continuación, unos versos centrales:

> apresurémonos, que la bóveda oscila y el salón empieza a girar, rápidamente, qué es esto, y empieza a girar la mesa, un músico se arranca una ceja, un ojo,
> le falta un brazo a Carmen, a Amparo, la uña,
> un pie a Rodrigo, cojea, vacila Pedro,
> se encoje Lorenzo, arde Juan, se arroja al río entre llamas Alfonso.

Y, por fin, el cierre poemático:

> (...) y ayuden a extraer bajo los escombros las víctimas
> del menesteroso concierto,
> del que tan sólo sobrevive, extinguiéndose,
> el sonido insistente del solicitante clarín
> que, sin éxito, aún a intervalos,
> remotamente, como al otro lado del mundo,
> miserablemente resuena.

Desde los primeros versos ya se va advirtiendo que tal indicador simbólico-alusivo, y desde su significado de «alboroto y confusión grandes», apunta a un extraño y macabro concierto, verdadera danza de la muerte en la que todo –lo humano y lo cósico– queda confundido, igualado, anulado. Dicho de otra manera, ese concierto es, así, representación de la radical menesterosidad del vivir humano, del horrible –y grotesco– sinsentido de la existencia.

Los títulos analizados y clasificados hasta ahora presentan una estructura simple. Sin embargo, y al lado de estos tipos, son todavía más frecuentes (y de mayor riqueza como vector catafórico, como factor de legibilidad poemática) los de forma compleja, esto es, los que reúnen y combinan indicadores de signo vario.

Dada su importancia, convendría también establecer al respecto una elemental clasificación de ellos. Este podría ser un posible cuadro:

1. **Foco espacial y determinación temporal** (localizador complejo):
   «Jardín de octubre» (Juan Ramón Jiménez), «Ciudad de los estíos» (J. Guillén), «Marina de diciembre» (J. Hierro).
2. **Identificador temporal y localización espacial** (otro tipo de localizador complejo):
   «Mañana en el jardín» (Juan Ramón Jiménez), «Junio del Paraíso» (V. Aleixandre), «Atardecer en la catedral» (Luis Cernuda).
3. **Personaje poemático y localización espacial:**
   «Lope, en su casa» (V. Aleixandre), «Cristo en los campos» (C. Bousoño), «Maquiavelo en San Casciano» (J. A. Valente).
4. **Personaje poemático y localización temporal:**
   «Criaturas en la aurora» (V. Aleixandre), «Cristo en la tarde» (C. Bousoño), «Brujas a mediodía» (C. Rodríguez).
5. **Núcleo factual y localización** (espacial o temporal):
   «Descanso en el jardín» (J. Guillén), «Alucinación en Salamanca» (J. Hierro), «Incidente en los Jerónimos» (C. Rodríguez), «Incesto en Yasinen» (Miguel Fernández), «Muerte en la tarde» (Angel García López).
6. **Identificador tipológico y determinación de personaje:**
   «Oración del comisionista» (Luis Pimentel), «Canción del mariquita» (García Lorca), «Canción del esposo soldado» (Miguel Hernández), «Letanía del ciego» (C. Bousoño).
7. **Identificador tipológico y determinación temporal:**
   «Estampa de estío» (Juan Ramón Jiménez), «Canción otoñal» (García Lorca), «Episodio de primavera» (J. Hierro).
8. **Identificador tipológico y determinación espacial:**
   «Balada de la placeta» (García Lorca), «Silbo de afirmación en la aldea» (Miguel Hernández), «Postal, en blanco y negro, de Baeza» (A. García López).
9. **Identificador tipológico y determinación vivencial, factual,** etc.:
   «Madrigal de ausencia» (Juan Ramón Jiménez), «Himno a la tristeza» (Luis Cernuda), «Preludio a una soledad» (Miguel Fernández).

Aparte de estos nueve tipos establecidos, la complejidad puede ser de otro signo. Ya en nuestros clásicos, y sobre todo en la lírica barroca, encontramos el título como verdadero lema textual de varia y compleja afirmación. Sobre unos ejemplos de Quevedo se puede determinar:

a) *Lema explicativo de las claves del sentido poemático, o amplia leyenda indicadora de sus fundamentos, relaciones,* etc.:
   «Es sentencia platónica que la armonía y contextura universal del mundo con la del Amor halla presunción amorosa».
   «Música consonancia del movimiento de unos ojos hermosos, imperceptible al oído, como la música de los orbes celestiales».

b) *Lema que orienta hacia el sentido con declaración de los procedimientos de la formulación lírica:*

> «Agradece, en alegoría continuada, a sus trabajos su desengaño y su escarmiento».

c) Título, por último –combinación de ingenio y detallismo–, *que señala personaje poemático, anécdota y serie de circunstantes* (de muy varia índole).

> «A Aminta, que teniendo un clavel en la boca, por morderle, se mordió los labios y salió sangre»
> «A Amarili, que tenía unos pedazos de búcaro en la boca y estaba muy al cabo de comerlos»

Un último caso de complejidad (todavía mayor) se da cuando el título está articulado en dos niveles distintos. Esquemáticamente:

(A) ---> *Título*

(B) ---> *subtítulo, lema, cita,* etc.

En *Las monedas contra la losa*, de Carlos Bousoño, el poema inicial del libro, y perteneciente a la parte «La búsqueda», se presenta así (título que citamos y primeros versos):

(A) «Decurso de la vida»

(B) «Cuando morimos, dejamos una historia, nuestra biografía. ¿Quién ha narrado esta historia, sino nosotros mismos al ir viviéndola?», dijo Pedro a Martín, volviendo la mirada hacia el horizonte.

C.B.

¿Desde dónde nos hablas, prorrumpes hacia ti, pronuncias
tu relación secreta, tu oscuro
relato hacia la sombra? ¿Desde dónde
narras tu ser hacia la oscuridad (...)

* * *

Tres puntos o aspectos interesa aquí subrayar al respecto:

(i) El título, en su primer nivel, apunta claramente, esto es, abre la referencialidad al tema del humano vivir, de la existencia como realización.
(ii) El lema –segundo nivel– plantea una relación entre vida (que se convierte en plano real) e historia o narración (que aparecen como vehículos imaginativos).
(iii) Finalmente, el texto –el conjunto poemático–, y según se ve en los versos iniciales, se desarrolla sobre la formulación imaginativa planteada en el lema aclarador (*vida humana = relato*).

Cierta relación con esta estructuración comentada, tiene asimismo un poema de *Conjuros* (1958), de Claudio Rodríguez, el que cierra el *Libro primero* (damos título y versos primeros):

(A) «A mi ropa tendida»

(B) (*El alma*)

Me la están refregando, alguien la aclara.
¡Yo que desde aquel día
la eché a lo sucio para siempre, para
ya no lavarla más, y me servía!
¡Si hasta me está más justa! No la he puesto
pero ahí la veis todos, ahí, tendida,
ropa tendida al sol. ¿Quién es? ¿Qué es esto?
¿Qué lejía inmortal y que perdida jabonadura vuelve, qué blancura?

* * *

Atendamos a cuatro notas destacadas:

(i) El primer elemento del título no puede ser, en principio, una referencia más directa y realista («mi ropa»).

(ii) De manera inversa a lo que sucedía en el texto de Bousoño, ahora el segundo elemento –subtítulo parentético– hace explícito, con atractiva sorpresa, un oculto soporte o tenor de la ecuación imaginativa. A partir de ahí, la formulación poemática ya está clara:

ALMA = ROPA TENDIDA

(iii) Consecuentemente, y desde el comienzo, las expresiones textuales («me la están refregando, alguien la aclara», «la eché a lo sucio...», etc.) han de interpretarse en la clave imaginativa apuntada.

(iv) La explicitación del título permite, además, una muy especial cohesión y clasificación entre determinados elementos textuales. Así, y sobre los versos citados, «lejía inmortal» (vivificación transfiguradora), «perdida jabonadura» (gracia, pureza, fuerza íntima que se siente), «blancura» (ahora, y en esa cadena, emblema de pureza recobrada).

2. Esquema temático

En primer término, la **esfera de la representación** debe fijar las claves del mundo formado que el poema presenta, de su universo temático. Viene, así, la identificación del vector genérico dominante o catalizador de ese mundo –el **tema**–, para luego ver cómo ese vector se diseña a su vez en un *motivo nuclear* (**foco**) y, acaso, en uno o varios *secundarios* (**complementos**)[2].

Veamos como modelo un texto hernandiano, el soneto 26 de *El rayo que no cesa:*

Por una senda van los hortelanos,
que es la sagrada hora del regreso,
con la sangre injuriada por el peso
de inviernos, primaveras y veranos.

Vienen de los esfuerzos sobrehumanos
y van a la canción, y van al beso,
y van dejando por el aire impreso
un olor de herramientas y de manos.

Por otra senda yo, por otra senda
que no conduce al beso aunque es la hora,
sino que merodea sin destino.

Bajo su frente trágica y tremenda,
un toro solo en la ribera llora
olvidando que es toro y masculino.

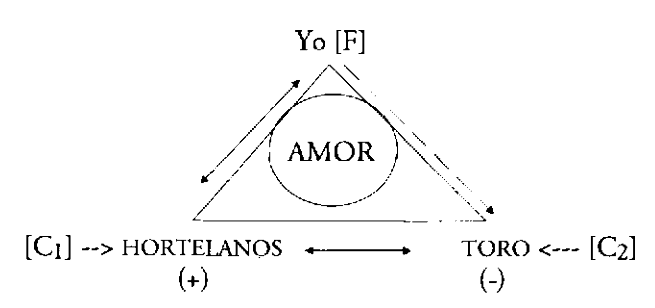
Obra poética completa, introducción, estudio y notas de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid: Ed. Zero, 1976, pp. 228-229.

El **tema** es el del amor. Sin embargo, esa clase temática presenta luego un triple y preciso diseño en el texto, su concreción sobre unos actores líricos o sujetos poemáticos, que podríamos diseñar de este modo:

A3: *hortelanos* -----> al beso (+)
A1: *yo* ---//---> al beso (-)
A'3: *el toro* ----> || [solo] (-)

[2] Vid., para este apartado, lo que establecimos en nuestro libro (escrito en colaboración con E. Alonso), *Poesía y novela (Teoría, método de análisis y práctica textual)*, Valencia: Bello, 1982, pp. 11-26.

El amor, pues, queda dibujado en tres motivos de signo distinto. Uno –nuclear y negativo– que está asociado al «yo», y que corresponde a la imposibilidad del encuentro amoroso («senda/ que no conduce al beso (...)», vv. 9-10); otro –ya secundario–, el positivo de los hortelanos (v.6, «y van a la canción y van al beso»), es decir, el amor como alegre e ilusionado destino; finalmente –también secundario–, el negativo del toro (v.13, «solo en la ribera llora»), explicitador de la queja de ausencia o soledad. Tendríamos, entonces, esta distribución triangular:



Localizados los motivos temáticos, hemos de ver –esfera de la extensión– cómo se desarrollan y se conforman en el poema mediante tres aspectos importantes:

(i) su desarrollo poemático fijará la unidades temáticas (UT);
(ii) tal desarrollo supondrá una peculiar configuración del motivo, configuración que ha de venir determinada en sus detalles por lo que llamaremos formantes (temáticos);
(iii) del desarrollo y configuración (cuadro de notas y matices dados por los formantes) se desprenderá, por último, una articulación (primer esquema organizativo, primer diseño).

Volviendo al texto hernandiano citado, el poema presenta entonces este reparto ternario:

(C_1) ----->	UT_1	(vv. 1-8, GE_1)
(F) ------>	UT_2	(vv. 9-11, T_1)
(C_2) ----->	UT_3	(vv. 12-14, T_2)

Según se observa, hay una amplia unidad (UT_1) que comprende todo el grupo estrófico primero (GE_1), con un total de ocho versos; luego, en el grupo (GE_2) de los tercetos aparecen dos unidades (UT_2 / UT_3), con una distribución o ajuste regular (T_1 / T_2).

La amplia UT_1 –ellos, los hortelanos, hacia su ilusionado destino amoroso– presenta a su vez, ya desde el ángulo de los formantes temáticos, una segmentación secundaria, de segundo grado, en dos subunidades (vv. 1-4 / 5-8), que se corresponden con el reparto estrófico (los cuartetos) y el claro indicio

externo (v. 4) del signo pausal (punto) separador. Cada una de esas partes aportará sus notas precisas:

[a1], vv. 1-4:
- sujeto + desplazamiento (v. 1)
- localización espacio-temporal («senda-hora del regreso»)
- complementación modal (vv. 3-4): cansancio por el esfuerzo (referencias al «peso» de los ciclos temporales).

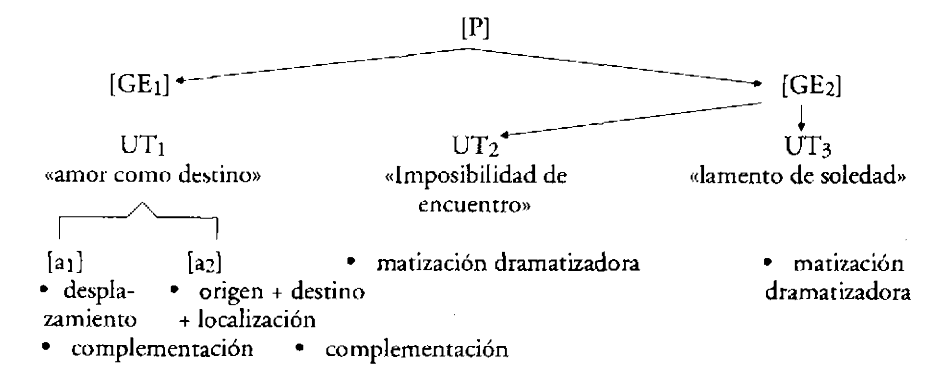
[a2], vv. 5-8:
- procedencia (v. 5): trabajo (especialmente enfatizado o dramatizado con «sobrehumanos»)
- destino (v. 6): alegría del encuentro amoroso (motivo)
- complementación modal (vv. 7-8): huellas –enaltecedoras– de su dedicación.

Este reparto y detallismo (notas precisas que dan los formantes), contrasta con lo que caracteriza a las otras dos unidades temáticas. Esquemáticamente tendríamos:

YO	TORO
– sujeto-(desplazamiento)-localización (v.9)	– sujeto-localización (v. 13)
– orientación negada (v. 10, «no conduce...»)	– lamento (v. 13, «solo (...) llora»)
– matización dramatizadora (v. 11, «merodea sin...»)	– matización dramatizadora (v. 14, «olvidando que...»)

Sin embargo, a falta de detallismos hay –en ambos casos, y aplicada a los dos actores poemáticos– una condensación intensificadora. Por una parte, el yo amante, en ese camino (contraste una / otra senda) que no lleva al gozoso encuentro del amor, está todavía como condenado a ese laberíntico «merodea» (ir de un lado a otro, vagar) sin límite (destino positivo). Por otra, el toro –solitario– cae en el lamento, en la queja de ausencia («llora»), sin que sus signos de identidad –poderío físico, fuerza vital, etc.– sean capaces de dominar esa «caída» (a su vez, esa «frente trágica» parece aludir a un sino o *fatum* marcado en él).

Desde todo ese primer conjunto de aspectos podríamos llegar ya, entonces, a un inicial **diseño de articulación**, es decir, esquema de cómo el poema desarrolla y configura su universo temático:

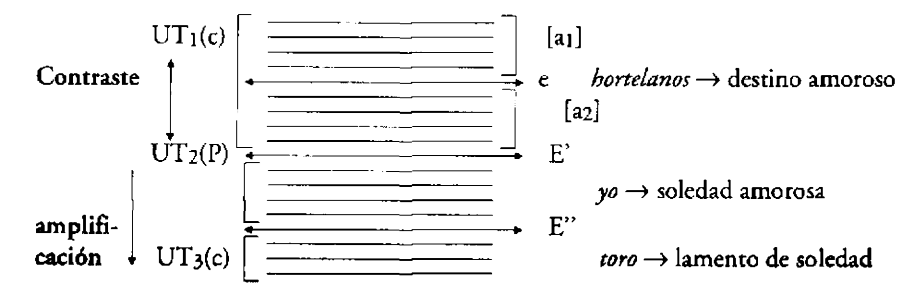


Por fin, y cerrado este apartado, la **esfera de jerarquización** deberá establecernos los niveles y funciones que en el poema se establecen entre las (UT). En esta línea, una primera distribución marcará la oposición entre **unidad principal / complementaria(s)**; una segunda, el tipo de incidencia o relación que la(s) complementaria(s) pueden cumplir con respecto a la principal. Básicamente:

UT(C) ----------------------------------> UT(P)

- apoyo
- contraste
- marco
- ampliación

En nuestro caso, hay una UT(P) –la del **foco temático**, i.e., la del yo lírico en su fracaso amoroso– y dos complementarias (con función distinta). Una, la primera, en relación de evidente y dramatizador **contraste** [+amor / -amor]; otra, la tercera, con función **amplificadora**: el toro como correlato del amante, y la ausencia amorosa (sufrida por el yo) que se transforma –profundización negativa y también dramatizadora– en solitario y dolorido lamento. Consecuentemente tendríamos

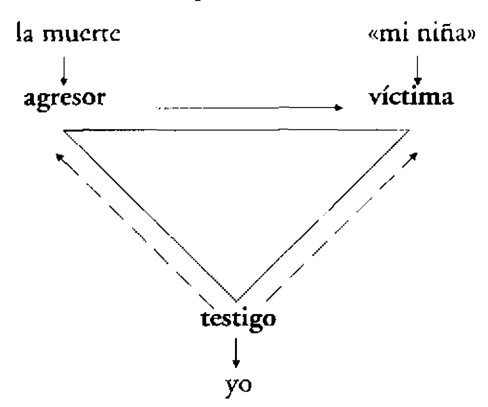


Pero, obviamente, las posibilidades de diseño temático de un poema son múltiples. Un caso distinto lo encontramos en el poema CXXIII de Antonio Machado, de su libro *Campos de Castilla:*

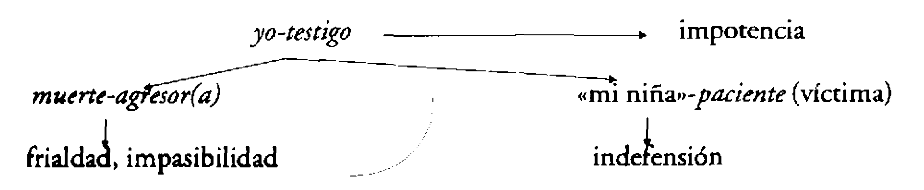
Una noche de verano
–estaba abierto el balcón
y la puerta de mi casa–
la muerte en mi casa entró.
Se fue acercando a su lecho
–ni siquiera me miró–,
con unos dedos muy finos,
algo muy tenue rompió.
Silenciosa y sin mirarme,
la muerte otra vez pasó
delante de mí. ¿Qué has hecho?
La muerte no respondió.
Mi niña quedó tranquila,
dolido mi corazón.
¡Ay, lo que la muerte ha roto
era un hilo entre los dos!

Poesías completas, edición de Manuel Alvar, Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, 1988, pp. 213-214.

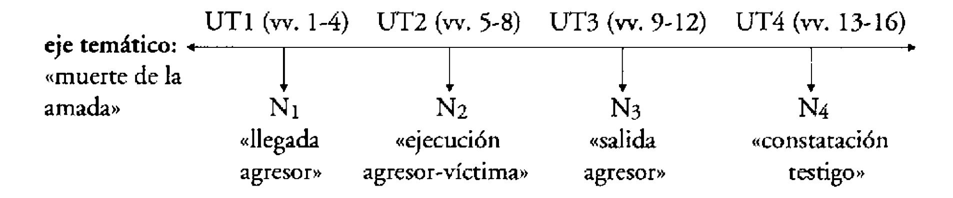
Aquí, el tema de la muerte se concretiza sólo en un motivo (**eje temático**) –*la muerte de la amada*–, con una triple actorialización:



Un primer signo de dramatización está, además, en los perfiles de esos tres actores o sujetos participantes:



En este caso, pues, el eje temático (no hay motivos secundarios, es decir, oposición foco/complementos) se extiende a todo lo largo del poema, claro que con una medida segmentación en cuatro unidades de distribución semejante (4 vv.). Cada una de esas unidades responde a un núcleo (N) estructurador del eje, con lo que, entonces, la esfera de la extensión nos daría esta organización:



A este encadenado reparto de los núcleos, habrá que añadir y valorar, luego, todos los matices y detalles que en cada una de las unidades aportan los formantes temáticos. Muy esquemáticamente tendríamos este cuadro:

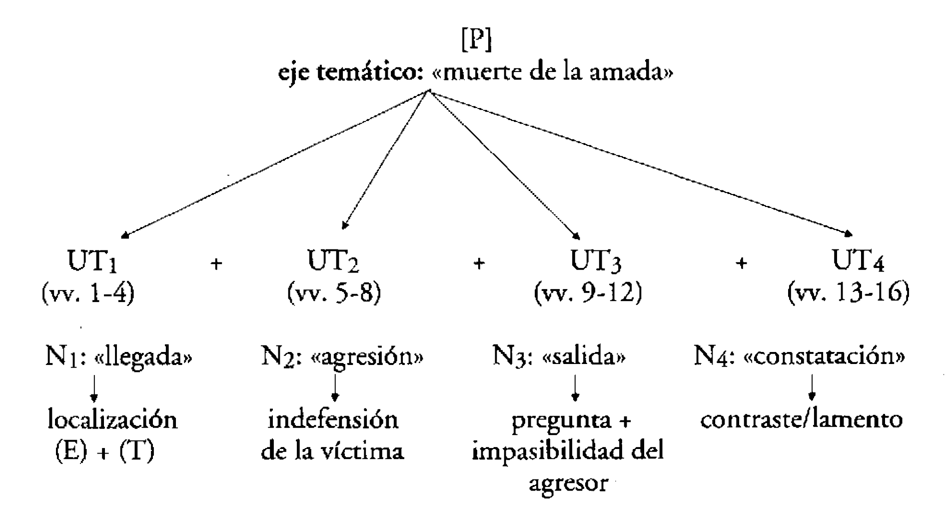
a) [UT1] ----> «llegada del agresor»:
Hay una doble localización, temporal («noche de verano») y espacial («casa»). Esa compleja localización alude, pues, a un momento de recogimiento, de intimidad familiar, de descanso («noche») y de una época («verano») que asociamos a ambiente grato, ocio, despreocupación; también, en su referencia de espacio, al ámbito íntimo, al hogar, que, además, aparece confiadamente abierto (inciso de los vv. 2-3, «balcón-puerta»). El agresor que llega (v. 4) sentimos, entonces, que viola especialmente esa confianza, que no respeta la intimidad ni el descanso, esto es, que entra aprovechándose de la despreocupación (e indefensión) de los demás.

b) [UT2] -----> «ejecución»:
«Se fue acercando» –uso significativo de la perífrasis– y el «ni siquiera me miró» dramatizan el movimiento de la Muerte (personificada): parece hacerlo poco a poco, despacio, pero fija en su víctima. Luego, «su lecho», y «algo muy tenue» destacan, en intenso contraste con la agresión, la absoluta indefensión de esa víctima: descansaba (¿enferma?), ajena a toda acechanza negativa, y –vida débil y delicada («algo muy tenue»)– no ofreció lucha, resistencia, fortaleza.

c) [UT3] -----> «salida»:
Tras la terrible agresión, las expresiones «silenciosa», «sin mirarme», «no respondió» vuelven a insistir –nueva carga dramatizadora– en la frialdad e impasibilidad del sujeto, al que nada conmueve. Ni siquiera la ahogada pregunta del testigo (v. 11, «¿Qué has hecho?») merece para la Muerte –ejecutora de su víctima indefensa e inocente– una respuesta.

d) [UT4] ------> «constatación»:
Queda solo, en el cierre poemático, el lamento («dolido mi corazón») y la tensa constatación del epifonema final (modulación exclamativa): la vida –amor– ahora definitivamente rota, como sutil y delicadísima unión («un hilo») entre dos seres. Vida-amor, en definitiva, todo indefensión ante cualquier cruel acechanza.

Vistos estos aspectos, aparecerá claro que la articulación y las relaciones entre (UT) son aquí, en este ejemplo machadiano, muy distintas de las que presentaba el poema de Miguel Hernández. Al haber tan solo un motivo –eje **temático**– segmentado en núcleos estructuradores, no se establecen niveles de jerarquización –oposición principal/secundario–; por el contrario, las unidades forman un encadenamiento serial, relación constelativa, todas al mismo nivel, hilo de solución «principio-final». Podríamos representarlo de este modo:



3. Actorialización lírica

Desde muy diversas orientaciones y perspectivas, los personajes del relato han recibido iluminadora atención. Análisis y tipologías –que van de Propp a Greimas, o de Forster al «estatuto semiológico» de Ph. Ahmon– han tratado de sistematizar con rigor los formantes definidores de ese decisivo elemento del discurso narrativo.

Nada de eso ha pasado, por el contrario, en el campo de la lírica, prácticamente inexplorado todavía en ese concreto terreno. Y no deja de ser sorprendente, ya que **la actorialización lírica** representa, asimismo, un elemento de gran relieve en la conformación del universo poemático, y excluirlo de la teoría y la práctica textual supondría –supone– una grave omisión (que impide, además, explicación y valoración de estratos y relaciones fundamentales).

Buscando, entonces, una muy elemental sistematización que pueda resultar operativa, esa categoría de **actor poemático**[3] quedaría inicialmente definida como *una figura autónoma del universo (imaginario) representado, resultado del revestimiento y la intersección de un componente funcional y otro sustancial, y que suele estar marcada por un identificador o rol temático.*

De tal definición, pues, se desprenden estos tres básicos constituyentes:

[C1] -----> el **componente funcional** o **modus operandi**, determinante de la función que desempeñe (dentro, claro es, del correspondiente cuadro actorial).

[C2] -----> el **componente sustancial** o **modus essendi**, que viene dado por la constelación de atributos del actor.

[C3] -----> el **rol temático** o señal que identifica la relación de la figura poemática con algún tipo de esfera (vivencial, familiar, social, etc.).

Naturalmente, el esquema actorial más simple es el que se base en la tensión **sujeto-objeto** (con toda la gama de matices que el cuadro puede presen-

[3] Para esta categorización adoptamos y adaptamos a la lírica las formulaciones que ha venido desarrollando A. J. GREIMAS. *Vid.*, al respecto, *Semántica estructural*, Madrid: Gredos, 1971 y *Del sentido II*, Madrid: Gredos, 1989. También, A. J. GREIMAS y J. COURTÉS, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos, 1982.

tar), y cuya clave de formulación suele corresponder **a un predicado –querer, desear, buscar, pretender, ansiar...–** de la esfera volitiva.

Nuestra lírica amorosa de los Siglos de Oro es fuente fecunda de ejemplos de este signo, con una rica tipología al respecto. Véase en esa línea este soneto de Herrera[4].

Pura, bella, suave Estrella mía,
que, sin qu'os dañe oscuridad profana,
vestís de luz serena la mañana,
i la tierra encendéis desnuda i fría.

Pues vos, por quien suspiros mil envía
mi alma, cual castíssima Diana,
movéis la empresa vuestra soberana
contra Venus i Amor con osadía,

yo seré como aquel que su belleza
con hierro amanzilló, i el casto hecho
lo mostró con más gloria i hermosura.

Pero tendré, de Ladmo en l'aspereza,
si Luna sois, del caçador el pecho,
i no del qu'onró Arcadia la figura.

Poesía castellana original completa, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra, 1985, p. 397.

La clave amorosa del poema presenta aquí una esquema de dos actores líricos, señalados por un indicador pronominal («yo») y un identificador onomástico («Estrella», que con «Luz» y «Lumbre» individualizan al tú femenino de Herrera). La distribución, entonces, sería:

A_1		A_2
amante		amada
SUJETO	⟶	OBJETO

La presentación de la **constelación de atributos** ofrece una ajustada distribución, ya que el **objeto** (*amada*) ocupa los cuartetos, y el **sujeto** (*amante*) los tercetos. La clave de la figura femenina ya se apunta, en el mismo comienzo, con los adjetivos «pura»-«bella», matizados luego con el «vestís de luz» y «encendéis» –amada como foco o centro iluminador del mundo del amante–, y el «castíssima Diana» (v. 6); luego, está la vivencia amorosa del sujeto («suspi-

[4] Muy importante son, en este nivel y orientación, los estudios que A. García Berrio ha dedicado al soneto de nuestra lírica áurea. *Vid.* las ejemplares sistematizaciones que ofrece en «Lingüística del texto y texto lírico», *Rev. Española de Lingüística*, Año 8, Fasc. 1, enero-junio 1978, pp. 19-75 y «Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español en los siglos XVI y XVII y las reglas del género», en *Zeitschrift für romanische Philologie*, 97, 1/2, pp. 146-171.

ros mil envía/mi alma»), pero amor o ser del amante («yo seré...», v. 9) que también se matiza con ejemplificaciones mitológicas de Atis (que se castró tras romper el voto de castidad hecho a Cibeles) y de Endimión (el cazador que limpiamente amaba a Diana, y por eso opuesto a Pan –v. 14–, signo de amor lascivo), justamente para destacar la pureza de su sentimiento hacia la amada.

En el propio Herrera encontraremos, seguidamente, otro modelo actorial. Con este poema:

Aquí, do me persiguen mis cuidados,
solo, sin mi Luz bella, i ofendido,
en noche de dolor siempre ascondido,
lamento mis desseos engañados.

Buelvo a ver mis contentos ya passados
para mayor afán, qu'el bien perdido
más duele al que se ve'n confuso olvido,
i contra sí sus males conjurados.

Cuanto intento alentar mi acerba pena,
i cuanto fundo en esperança i tengo,
todo gasta i destruye mi tormento.

Vos que, rota d'Amor l'impia cadena,
respiráis d'el trabajo que sostengo,
dadm'esfuerço en tan grave sentimiento.

POC, ed. cit., p. 727

Como formula el v. 4 («lamento mis desseos engañados»), se trata de un poema en el que el actor-sujeto *(amante)* expresa su queja resignada en la adversidad amorosa. Estamos, pues, ante el *penar de amor,* y el propio amante da minucioso detalle de su negatividad afectiva, de su cuita; así, las cuitas que le abruman (v. 1), la soledad (privación de la amada, v. 2), el tenebroso dolor (v. 3), dramática añoranza de bien perdido (vv. 5-8), inacabable tormento o padecer. Es decir, ejemplo de rica introspección (muy característico de la tradición petrarquista).

Pero hay una novedad, y aparece en el cierre poemático señalado por el «Vos» (v. 12): otro actor, en este caso amigo-confidente al que se le pide apoyo desde la dramática situación íntima («dadm'esfuerço en tan grave sentimiento»), y que, en consecuencia, recubre la función de adyuvante (solicitado) del sujeto. La distribución, pues, sería:

A1		A2
SUJETO	⟶	ADYUVANTE
Amante		*Amigo-confidente*
estado de penar de amor		apoyo que puede prestar

O si quisiéramos formular el proceso, tendríamos[5]:

$F[(S_1 \cup O)$ ——————→ (Sady— — — → $(S_1 \cap O))]$
estado de privación y cuita — *petición a otro sujeto* (adyuvante) — *para que le ayude a cambiar de estado*

Las estructuras actoriales vistas pueden ser recurrentes en poemas que respondan a otras clases temáticas. Sea el caso –a título de ejemplo de variación– del tema de España, tan representativo de la primera promoción poscontemporánea (Otero, Bousoño, Hierro, de Luis, etc.), con el poema de Carlos Bousoño –el autor que, de hecho, abrió ese campo– titulado «El barco», de su libro *Invasión de la realidad* (1962):

Pero tú, España mía, eres de rosa,
y yo te amor. Eres de violeta,
y te quiero. Tú, España, eres de cosa
rota, en el aire de una vida quieta.

Cómo no amarte. Cómo no quererte.
La noche inerte baja hasta tu parte.
No sé dónde estaré. Vendría a verte.
Eres de rosa, de tristeza. A amarte.

Yo no sé, España, cuáles son tus días,
cuáles tus signos, cuáles tus regalos.
Eran horribles olas tan bravías.

Tú navegabas por los mares malos.
Te destrozabas y te enaltecías,
barco de amor, rotos de amor los palos.

Antología poética, Barcelona: Plaza & Janés, 1976, p. 220.

Indicador pronominal («yo», v. 2) y topónimo patrio («España», v. 1) son los que identifican a los actores líricos, relacionados por un predicado vivencial (v. 2, «yo te amo»). El modelo, pues, es ya conocido:

A_1		A_2
SUJETO	----->	OBJETO
español amante		Patria amada

En lo referente al componente sustancial, llama la atención el esquematismo en los rasgos del amante, y los múltiples signos –a veces, incluso, como en asociación de contrarios– que dibujan a la patria. Así, del sujeto, y aparte el

[5] La fórmula del proceso establece la disyunción (privación) entre el sujeto (amante) y objeto (amada), y el deseo de cambio de estado (que orienta con la petición al adyuvante-confidente).

impulso amoroso, se apunta su lejanía, su distancia espacial (amor, pues, en la distancia) y una ignorancia («yo no sé...», v. 9) acerca de determinados signos del objeto; de la patria, en cambio, quedan subrayados estos atributos:

- su delicada belleza turbadora («eres de rosa» y, al tiempo, su misteriosa tristeza, «eres de violeta»);
- su fragilidad y dramático estatismo (vv. 3-4);
- su desvalimiento y mortal desamparo (v. 6);
- la violencia y destrucción que la han acechado (vv. 11-4).

Pasando a otra clase temática, esquemas actoriales semejantes aparecen también en la poesía de signo religioso. Léase el poema «Tú, que hieres», de Blas de Otero:

Arrebatadamente te persigo.
Arrebatadamente, desgarrando
mi soledad mortal, te voy llamando
a golpes de silencio. Ven, te digo

como un muerto furioso. Ven. Conmigo
has de morir. Contigo estoy creando
mi eternidad (De qué. De quién) De cuando
arrebatadamente esté contigo.

Y sigo, muerto, en pie. Pero te llamo
a golpes de agonía. Ven. No quieres.
Y sigo, muerto, en pie. Pero te amo

a besos de ansiedad y de agonía.
No quieres. Tú, que vives. Tú que hieres
arrebatadamente el ansia mía.

Todos mis sonetos, Madrid: Turner, 1977, p. 22.

En línea bien característica de nuestra lírica de posguerra, aquí el sujeto es, con evidencia, un «yo desarraigado» que con dramática insistencia busca a Dios (**objeto**). Consecuentemente, se trata de un **sujeto** de la privación o desposesión («desgarrando/mi soledad mortal...»), movido por un intensísimo desear («te llamo/a golpes de agonía...») «te llamo/ a besos de ansiedad...»), pero sin que tal ansia, vivida en toda su extremosidad («sigo, muerto, en pie») alcance frutos («No quieres, Tú, que vives. Tú que hieres/ arrebatadamente el ansia mía»).

Con lo cual, y sobre lo comentado, la relación actorial apuntada implica un frustrado proceso de adquisición que se podría representar así:

$$F\,[(S \cup O) \text{ ---//---> } (S \cap O)]$$

Una variante (y complicación) de interés en el cuadro actorial se da cuando el actor-sujeto es un **agente-agresor** (recuérdese el poema CXXIII de Ma-

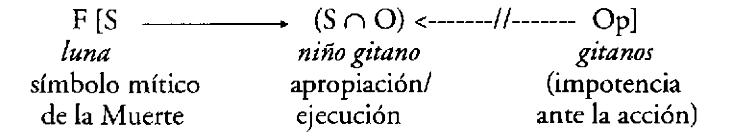
chado que quedó analizado), y el esquema se amplía además con la función de opositor, tal como se presenta, de modo modélico, en el «Romance de la luna, luna», de García Lorca.

En el conocido poema lorquiano –que abre su *Romancero gitano* (1928)–, ese sujeto-agresor es la figuración antropomórfica de la luna (símbolo mítico de la Muerte) que llega a la fragua –convertida, así, en espacio sagrado o ritual– y desarrolla toda una danza cargada de magia y hechizo:

En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño

* * *

Esa danza, y en ese ámbito, con esa fuerza de hechizo, representa un proceso de apropiación (ejecución, muerte) del niño gitano, víctima inocente que ha quedado prendado –mágicamente– de esa figura femenina, toda adornada de una intensa y dura blancura. Tan prendado –¡y tan inocente!– que hasta le da aviso de la llegada del opositor (los gitanos que se acercan «tocando el tambor del llano», y también –parece– sometidos al hechizo lunar: «por el olivar venían,/ bronce y sueño...»). Pero, dramáticamente, ese opositor («dentro de la fragua el niño,/ tiene los ojos cerrados») no puede impedir la acción agresora, de modo que el reseñado proceso de apropiación negativa (destrucción) se consuma. Quedaría esquematizado según la fórmula siguiente:



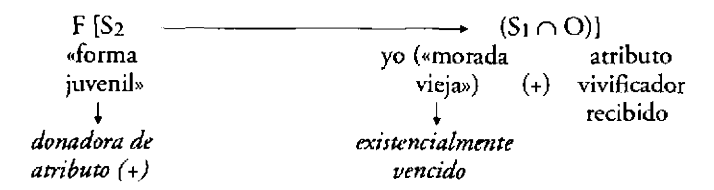
Otro tipo de esquema actorial –nuevo cuadro de funciones– se puede observar en este texto de Antonio Machado:

Es una forma juvenil que un día
a nuestra casa llega.
Nosotros le decimos: ¿por qué tornas
a la morada vieja?
Ella abre la ventana, y todo el campo
en luz y aroma entra.
En el blanco sendero,
los troncos de los árboles negrean;
las hojas de sus copas
son humo verde que a lo lejos sueña.
Parece una laguna
el ancho río entre la blanca niebla
de la mañana. Por los montes cárdenos
camina otra quimera.

PC, ed. cit., p. 109.

La clave de tan intenso poema radica, sin duda, en esa figuración (un símbolo que no nos corresponde analizar ahora) de una «forma juvenil que un día a nuestra casa llega». Y lo importante es, en este caso, los mágicos atributos de tal figura («Ella abre la ventana, y todo el campo/ en luz y aroma entra») y, sobre eso, su actuación como sujeto-donador. Matizado con otras palabras, esa misteriosa visita rompe el encierro –soledad, vacío, apagamiento vital– del yo («morada vieja», ahora **receptor o donatario** pudorosamente escondido tras el «nosotros» de la persona amplificada), inundándolo de fuerzas o dones vivificadores («luz/aroma»). Más todavía, ese **proceso de donación** se matiza después (vv. 7-13), a modo de aditamento del mágico atributo (vida, ilusión) del sujeto-donador, con todos unos signos de paisaje («blanco sendero...», «son humo verde que a lo lejos sueña», «Parece una laguna/ el ancho río...»), evidentes correlatos escénicos de un alma que, con tal visita o regreso, recobra su más alta y ensoñadora ilusión de vida.

Proceso, pues, de donación –según dijimos ya– que sobre el esquema actorial tendría esta representación:



Finalmente, un último cuadro actorial (con otras variantes funcionales) se puede advertir en otro texto machadiano, la tan conocida epístola a José Mª Palacio. Citaremos tan solo dos fragmentos, comienzo/final del poema:

> Palacio, buen amigo,
> ¿está la primavera
> vistiendo ya las ramas de los chopos
> del río y los caminos? En la estepa
> del alto Duero, Primavera tarda,
> ¡pero es tan bella y dulce cuando llega...!
>
> * * *
>
> (...) Palacio, bueno amigo,
> ¿tienen ya ruiseñores las riberas?
> Con los primeros lirios
> y las primeras rosas de las huertas,
> en una tarde azul, sube al Espino,
> al alto Espino donde está su tierra.

La novedad del esquema –clave, por lo demás, del intenso dramatismo de la composición– se podría reseñar en estos puntos principales:

(i) En primer término, aparece una figura de un *yo* marcado por atributos negativos de ausencia (del ámbito soriano, espacio lírico) y de

privación o despojo (alusión al cementerio del Espino donde está enterrada la esposa).

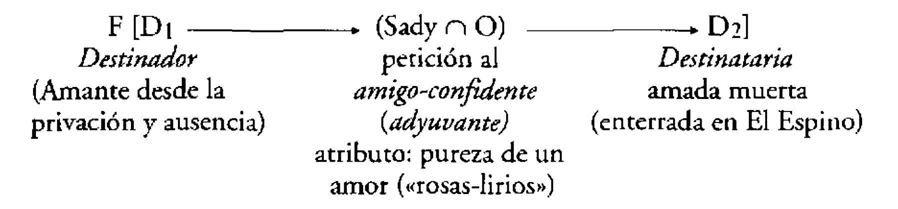
(ii) Luego, está José Mª Palacio –rol temático de «amigo»–, y que aquí desempeña la función de confidente (adyuvante en una de sus variaciones).

(iii) El «yo de la privación» (víctima, pues, de dramática ausencia y separación) actúa como **sujeto-destinador** –razón fundamental– al pedirle a ese **amigo-confidente (adyuvante)** que «...en una tarde azul, sube al Espino, al alto Espino donde está su tierra»).

(iv) Ella (la esposa, la amada) es, entonces, **la destinataria**, o, para explicarlo mejor, receptora de la «visita» (gesto del atributo de amor que sigue vivo), y que desde la separación, ausencia y privación le pide al amigo.

(v) Atributo amoroso que, además, en la petición de la visita queda emblematizado por símbolos florales: «lirios» (pureza) y «rosas» (amor, belleza).

Como cierre, se formularía lo comentado en este esquema:



Esta presencia en el esquema actorial de un *adyuvante* puede dar lugar a distintos tipos de un **proceso de auxiliariedad** (siempre complementario y, en consecuencia, incidiendo sobre otro principal). Tal sucede, por ejemplo, en este texto machadiano, poema XXIX de *Soledades. Galerías. Otros poemas:*

> Arde en tus ojos un misterio, virgen
> esquiva y compañera.
>
> No sé si es odio o es amor la lumbre
> inagotable de tu aljaba negra.
>
> Conmigo irás mientras proyecte sombra
> mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.
>
> –¿Eres la sed o el agua en mi camino?
> Dime, virgen esquiva y compañera.
>
> *PC, ed. cit.*, p. 124.

Aquí, el sujeto se actorializa –muy machadianamente– según el *topos* del caminante (*homo viator*), de manera que aparece «orientado» hacia sus destino existencial, hacia su realizarse (función de *objeto*). Ahora bien, en esa vida «orientada» hacia sus límites, el sujeto va acompañado por esa misteriosa figura femenina (símbolo construido sobre el mitologema de Diana cazadora), y que se perfila, entonces, con función auxiliar (compañía enigmática, dimensión oculta del destino último, positivo o negativo).

Se trataría, pues, de un proceso principal de adquisición más, ahora, esa presencia de la misteriosa *adyuvante* (auxiliariedad). Lo podríamos representar así:

F [(S : ADY) – – – – –> (S ∩ O)]

Otro caso lo encontramos –también de modo modélico– en un poema de Carlos Bousoño titulado, como la obra a la que pertenece, «Oda en la ceniza». Véase esta parte significativa de la composición:

Tú, mi compañero,
triste de acontecer,
tú, que como yo mismo ansías llo que ignoras y tienes lo que acaso
/no sabes,
dame la mano en la desolación,
dame la mano en la incredulidad y en el viento,
dame la mano en el arruinado sollozo, en el lóbrego cántico.
Dame la mano para creer, puesto que tú no sabes,
dame la mano para existir, puesto que sombra eres y ceniza,
dame la mano hacia arriba, hacia el vertical puerto, hacia la cresta súbita.
Ayúdame a subir, puesto que no es posible la llegada,
el arribo, el encuentro.
Ayúdame a subir puesto que caes, puesto que acaso
todo es posible en la imposibilidad,
puesto que tal vez falta muy poco para alcanzar la sed,
muy poco para coronar el abismo,
el talud hacia el trueno,
la pared vertical de la duda,
el terraplén del miedo.
Oh dame
la mano porque falta muy poco
para saltar al regocijo,
muy poco para el absoluto reír y el descanso,
muy poco para la amistad sempiterna.

* * *

En estos versos, el yo lírico (*sujeto*) busca una salida (*objeto*) a su vivir, a una existencia sumida en la dramática paradoja, el sinsentido, el vacío, el radical desvalimiento, y que ansía desesperadamente una liberación ascensional («hacia arriba, hacia el vertical puerto, hacia la cresta súbita»). Salida liberado-

ra –signos de sentido trascendente– para lo que se solicita la ayuda –proceso complementario de **auxiliariedad**– de ese tú («mi compañero») *adyuvante*, partícipe de la misma privación, del mismo desvalimiento, de la misma ignorancia. Estaríamos, pues, ante un proceso actorial complejo, semejante en su esquema al anterior ejemplo de Machado.

La complejidad de los esquemas actoriales puede obedecer a otros factores, y un caso muy significativo al respecto se puede ver en el hernandiano soneto 26 de *El rayo que no cesa* («Por una senda van los hortelanos»), ya comentado páginas atrás desde la perspectiva temática.

En efecto, la triple actorialización del poema (principal/ secundaria, *yo-amante*/*hortelanos*/ *toro*) propicia, entonces, un cuadro complejo de tres procesos. En el caso del *sujeto-amante* –clave poemática–, una **adquisición frustrada** (no alcanza su objeto amoroso); en los *hortelanos*, **adquisición positiva** (logran la alegría y plenitud del encuentro); con el (simbólico) *toro*, un caso de **privación** o de **desposesión** (lamento dramático de soledad por la ausencia). Quedaría así representado:

YO-AMANTE:

$F [S_1 ---//---> (S_1 \cap O)]$ *adquisición frustrada*

HORTELANOS:

$F [S'_3 \longrightarrow (S'_3 \cap O')]$ *adquisición positiva*

TORO:

$F [(S''_3 \cap O'') \longrightarrow (S''_3 \cup O'')]$ *privación, desposesión*

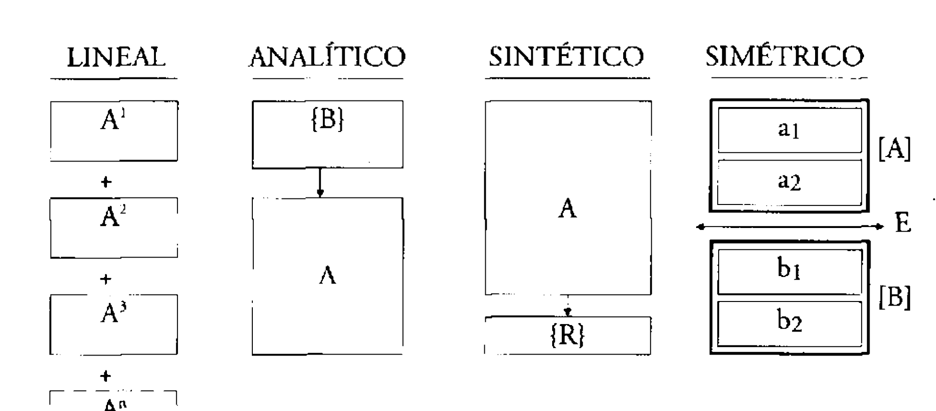
4. Modelos compositivos

Más allá de las claves temáticas y actoriales comentadas, y de los diseños de articulación y jerarquización de motivos y unidades poemáticas, todo poema responde a lo que podríamos denominar un impulso constructivo, esto es, a una ley interna o principio ordenador que busca ajustarse a unos determinados **modelos o esquemas compositivos** de muy diversa índole y, desde luego, difíciles de fijar simplificadamente.

Para determinar una elemental tipología de esos modelos formales, hay que valorar, al menos, estos aspectos:

(i) *unidades temáticas del poema*
(ii) *su extensión*
(iii) *su función* (relaciones)
(iv) *su distribución* (posición)

Sobre esos supuestos, pueden quedar establecidos –al menos en principio– cuatro esquemas básicos, que gráficamente representaremos de este modo:



Un clarísimo ejemplo de esquema –o modelo– constructivo **lineal** lo tenemos en la muy conocida y citada rima (muy bien analizada ya por varios críticos) XLI de Bécquer. Véase el texto:

Tú eras el huracán y yo la alta
torre que desafía su poder:
¡tenías que estrellarte o que abatirme...!
¡No pudo ser!

Tú eras el océano y yo la enhiesta
roca que firme aguarda su vaivén:
¡tenías que romperte o que arrancarme...!
¡No pudo ser!

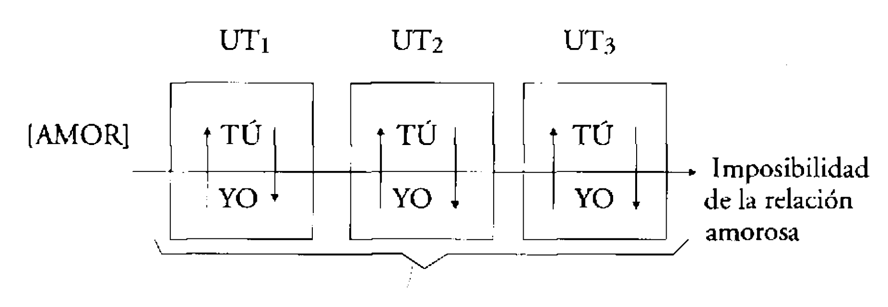
Hermosa tú, yo altivo: acostumbrados
uno a arrollar, el otro a no ceder;
la senda estrecha, inevitable el choque...
¡No pudo ser!

Rimas y leyendas, edición de Enrique Rull Fernández, Barcelona, Plaza & Janés, 1984, p. 136.

El tema del amor –vector dominante– es, aquí, la dramática imposibilidad entre los amantes (eje temático). La tan ajustada distribución en tres unidades –idénticas y con las mismas marcas– no hace sino insistir obsesivamente con recurrencia de notas en las razones de esa imposibilidad. Las unidades se reducen, pues, a repetir estas mismas claves:

(i) caracterización contrastiva de los actores-amantes (yo ⇄ tú),
(ii) destino contrario de los amantes, conflicto planteado (v. 3)
(iii) cierre conclusivo (confirmación de la imposibilidad).

Consecuentemente, el eje temático es hilo conhesionador (y sólo aportando leves matizaciones de las claves fijas) de la serie ternaria de unidades, sometidas, pues, a un simple principio de yuxtaposición y sin nivel alguno de jerarquización. Por tanto, y según ajustada relación constelativa:

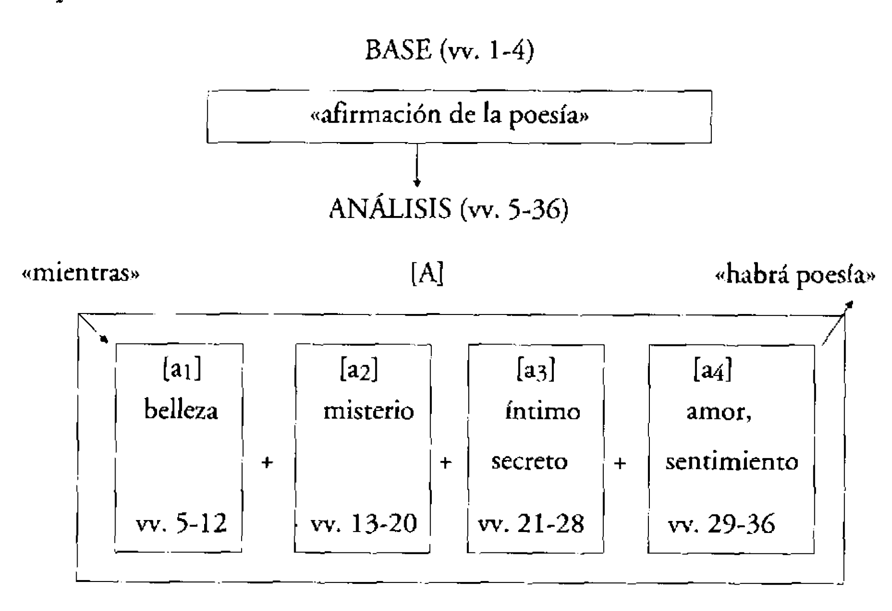


En el mismo Bécquer encontramos, ahora, un caso de esquema analítico. Se trata del ejemplo de su rima IV, texto que pertenece a la que José Pedro Díaz[6] establece como primera serie (I a XI), es decir, a la que tiene como tema la poesía. Concretamente la que nos interesa, se refiere a «su misterioso y eterno fundamento».

El poema, con un total de treinta y seis versos, está articulado en dos (UT) muy desiguales: una primera –inicial– de 4 vv., y una segunda de 32 vv. Esa primera –tan breve– citada se constituye a modo de **base** con el motivo de la afirmación de la poesía:

No digáis que agotado su tesoro,
de asuntos falta, enmudeció la lira.
Podrá no haber poetas; pero siempre
habrá poesía.

A partir de esta base-afirmación, la amplia segunda unidad va a ir analizando y explicitando luego la razón de tal aserto (bloque, pues, analizante); unidad, además, minuciosamente articulada a su vez en cuatro subunidades regulares de ocho versos, siempre marcadas –indicios externos– por una señal temporalizadora («mientras») y un cierre –epífora– exclamativo («habrá poesía»).



6 *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Madrid: Gredos, 1964, pp. 347 y ss.

El esquema sintético lo podemos ver, seguidamente, en una dramática canción de Miguel Hernández, núm. 29 de su *Cancionero y Romancero de ausencias:*

Ausencia en todo veo:
tus ojos la reflejan.

Ausencia en todo escucho:
tu voz a tiempo suena.

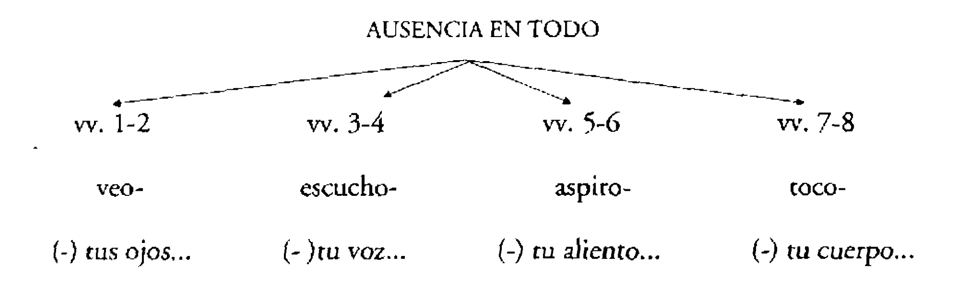
Ausencia en todo aspiro:
tu aliento huele a hierba.

Ausencia en todo toco:
tu cuerpo se despuebla.

Ausencia en todo siento:
Ausencia. Ausencia. Ausencia

Obra poética completa, edición cit., p. 419.

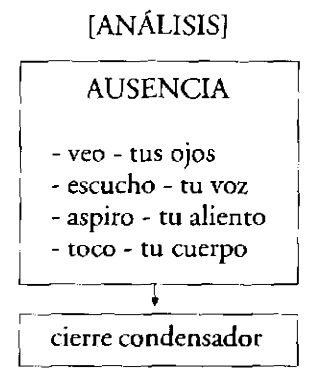
El tragicismo del poema radica, primero, en esa dolorosa constatación de la ausencia –soledad, vacío amoroso– que el yo, focalizado en el tú femenino, ve irradiar en todo; luego, está la sabia gradación intensiva a través de los sentidos y con su comprobación en un elemento de la amada (véase, de paso, el regular reparto en dísticos):



Es decir, estamos ante un bloque o unidad de carácter analizante, amplia (ocho versos), regularmente repartida (cuatro dísticos), que detalla minuciosamente la revelación de esa «ausencia» con esa sucesiva comprobación sensorial -visual/ auditiva/ olfativa/ táctil–, y la negativa figuración (ojos/ voz/ aliento/ cuerpo) que se nos va dando del tú femenino.

Ahora bien, y tras ese detallismo, el poema se cierra con un dístico de carácter condensador, sintetizante. Esto es: a) la forma verbal «siento» es, obviamente, término neutralizador de todos los registros sensoriales previamente explicitados; b) el verso final, de perfecto reparto ternario y engarces por sinalefa, recoge intensificadoramente todas las sucesivas «ausencias» desgranadas como marca/señal en cada uno de los dísticos. Hay pues, en el cierre, una condensación intensificadora de ese vacío/ desposesión que el «yo» ha venido detallando.

Esquematizado:



Este movimiento constructivo sintetizante puede tener muy variados matices. Veamos a continuación el poema «Hombre», de Blas de Otero:

Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte,
al borde del abismo, estoy clamando
a Dios. Y su silencio, retumbando,
ahoga mi voz en el vacío inerte.

Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
despierto. Y, noche a noche, no sé cuándo
oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
solo. Arañando sombras para verte.

Alzo la mano, y tú me la cercenas.
Abro los ojos: me los sajas vivos.
Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas.

Esto es ser hombre: horror a manos llenas.
Ser –y no ser– eternos, fugitivos.
¡Angel con grandes alas de cadenas!

Todos mis sonetos, ed. cit., p. 21.

Según las claves temáticas de la lírica del desarraigo, en un gran bloque analizante (vv. 1-11, $GE_1 + T_1$) el yo poemático –sujeto que vive dramáticamente el ansia de Dios– va detallando, paso a paso, su clamar en el vacío («Y su silencio (...) ahoga mi voz», vv. 3-4), su deseo de ver, de poseer a ese Dios que nada contesta y que le deja sumido en la angustia de la oscuridad («arañando sombras...», v. 8), y la horrible manifestación divina negándole todo signo de ayuda (vv. 9-11). Luego, y tras ese intenso detallismo de la relación sujeto-Dios (un «tú» de la búsqueda o el ansia), llega la terrible conclusión definidora o explicitadora del sentido de la existencia, de la condición humana, de lo que el hombre es, especialmente concentrada en el v. 14, a modo de escueto epifonema:

¡Angel con grandes alas de cadenas!

El modelo simétrico lo comprobaremos, finalmente, sobre la también hernandiana canción núm. 83 del libro (*Cancionero...*) ya citado:

No te asomes
a la ventana,
que no hay nada en esta casa.

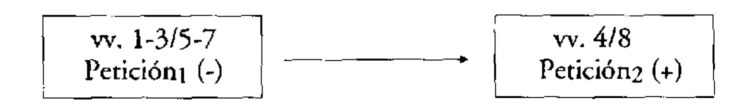
Asómate a mi alma.

No te asomes
al cementerio,
que no hay nada entre esos huesos.

Asómate a mi cuerpo.

OPC, edición cit., p. 450.

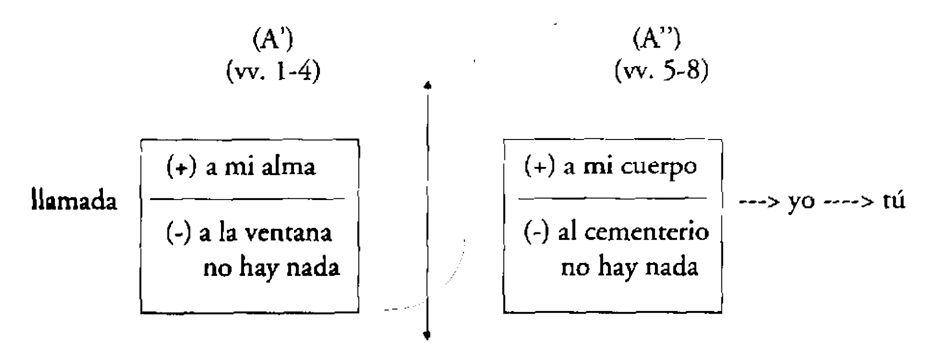
Según se puede observar, hay una clara distribución en dos unidades semejantes de cuatro versos (3 + 1), y las dos además con las mismas notas temáticas, siempre en el cuadro de esa relación (yo-tú) entre los amantes. El yo formula, en cada caso, dos peticiones:



a) acción: «asomes»
b) localización: «ventana/ cementerio»
c) justificación: «no hay nada...»

a) acción: «asómate»
b) localización: «mi alma/ mi cuerpo»

El yo, en definitiva, pide a su amada que renuncie a una mirada o proyección hacia lo externo, hacia el mundo (sólo encontrará vacío), y que atienda, en cambio, a los sentimientos más íntimos (alma) y a su fuerza vital o pasional (cuerpo), pues ahí reside la vida, la plenitud amorosa. Y todo eso el poema –la intensa canción– lo modela en un ajustado esquema de simetrías:



Al lado de este esquema tan escueto, la simetría puede presentar moldes más complejos. Por ejemplo, en el poema «Desnudos», de Juan Ramón Jiménez:

Por el mar vendrán
las flores del alba
–olas, olas llenas
de azucenas blancas–,
el gallo alzará
su clarín de plata.

–...¡Hoy!, te diré yo,
tocándote el alma–.

¡Oh, bajo los pinos,
tu desnudez malva,
tus pies en la tierra
yerba con escarcha,
tus cabellos, verdes
de estrellas mojadas.

–...Y tú me dirás,
huyendo: ¡Mañana!

Levantará el gallo
su clarín de llama,
y la aurora plena,
cantando entre granas,
prenderá sus fuegos
en las ramas blandas...

–...¡Hoy!, te diré yo,
tocándote el alma–.

¡Oh en el sol nacido,
tus doradas lágrimas,
los ojos inmensos
de tu cara maga,
evitando, ardientes,
mis negras miradas!

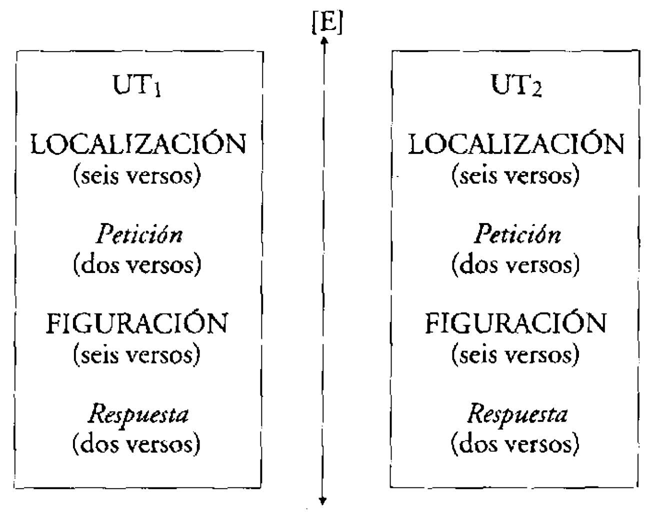
–...Y tú me dirás,
huyendo: ¡Mañana!

Tercera antolojía poética, Madrid: Biblioteca Nueva, 1970, pp. 211-212.

La composición está organizada, según se advierte enseguida, en dos grandes unidades de regular reparto versal (16 vv./16vv.), pero, además, con las mismas claves temáticas y coincidentes subdivisiones. De modo resumido:

(i) localización temporal: dos instantes del amanecer, sorprendidos con viva visión sensitiva propia de las técnicas impresionistas, a través de signos visuales –cromáticos– y auditivos (6 vv.);
(ii) participación del yo en su convocatoria –tan sugerida– o efusión deseada hacia la amada (2 vv.);
(iii) mágica presencia de la figura de la amada, en misteriosa fusión con elementos de la Naturaleza (6 vv.);
(iv) respuesta de ella al requerimiento, amada ideal siempre inasible (2 vv.).

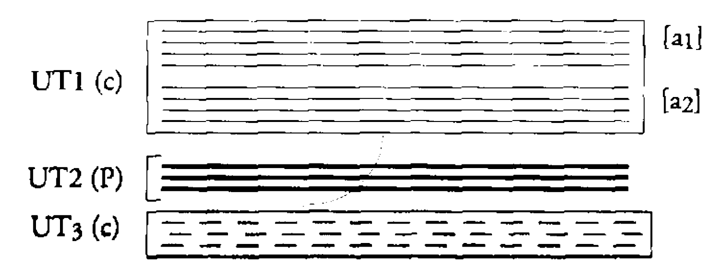
Si lo presentáramos en un esquema, la simetría se observará con todo detalle:



Sobre este rigor de los esquemas simétricos, la ruptura o violenta dislocación de tales regularidades nos llevará, por contraste, al modelo asimétrico. Un ejemplo muy claro lo encontramos en el soneto 26 de Miguel Hernández, anteriormente analizado en sus aspectos temáticos, y que desde esta perspectiva de composición presenta:

(i) un marcado pluritematismo, tres motivos diferenciados y asociados –según vimos– a tres actores poemáticos (hortelanos/yo/toro);
(ii) en consecuencia, tres distintas unidades temáticas en el poema;
(iii) poderoso desarrollo de los apartados secundarios o complementarios (un total de once versos) frente a la reducida extensión del foco (sólo tres versos, T_1);
(iv) de esta manera, dislocación o desplazamiento compositivos ya que la parte principal –muy breve– queda bloqueada por las zonas de los complementos temáticos con sus funciones de contraste y de ampliación.

Es decir, según un esquema representativo:



Por último, cabe añadir a los apuntados el modelo constructivo cerrado. Lo veremos en un temprano poema de García Lorca (1920), el titulado «La balada del agua del mar»:

El mar,
Sonríe a lo lejos.
Dientes de espuma
Labios de cielo.

¿Qué vendes; oh joven turbia
Con los senos al aire?

–Vendo señor, el agua
De los mares–.

¿Qué llevas, oh negro joven,
Mezclado con tu sangre?

–Llevo señor, el agua
De los mares–.

¿Esas lágrimas salobres
De dónde vienen, madre?

–Lloro señor, el agua
De los mares–.

¿Corazón; y esta amargura
Seria, de dónde nace?

–¡Amarga mucho el agua
De los mares!–.

El mar,
Sonríe a lo lejos.
Dientes de espuma
Labios de cielo.

Poesía, 1, edición de Miguel García-Posada, Madrid, Akal, 1982, p. 260.

Bien claramente, y en cuanto a su trazado, el poema tiene dos partes:

a) cuatro versos idénticos, en primer término, que apuntan esa presencia del mar, y que abren y cierran la composición;
b) después, la serie regular (vv. 5-18) de los diálogos, con reparto muy preciso (dos versos para la pregunta/ dos para la respuesta), en los que el hablante interroga a diversos actores poemáticos (joven turbia, negro joven, madre y al propio corazón);
c) tendríamos, por lo tanto, un esquema cerrado, circular (fórmula de apertura y cierre) que enmarca al bloque dialógico –muy subdividido– clave del poema.

Hasta el momento hemos comentado seis esquemas de tipo básico. Sin embargo, muy a menudo la realidad textual de este o aquel poema rompe es-

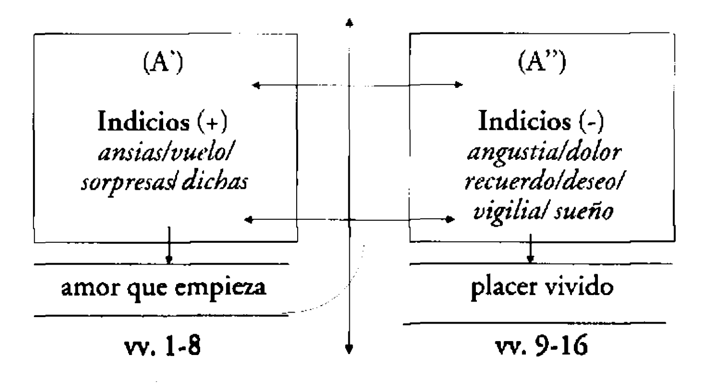
tos moldes constructivos, es decir, establece esquemas más complejos, frecuentemente a base de interesantes hibridismos, de combinaciones de índole varia. Un primer ejemplo –todavía sencillo– lo tenemos en este poema rosaliano de *En las orillas del Sar:*

Ansia que ardiente crece,
vertiginoso vuelo
tras de algo que nos llama
con murmurar incierto,
sorpresas celestiales,
dichas que nos asombran:
así cuando buscamos lo escondido,
así comienzan del amor las horas.

Inaplacable angustia,
hondo dolor del alma,
recuerdo que no muere,
deseo que no acaba,
vigilia de la noche,
torpe sueño del día,
es lo que queda del placer gustado,
es el fruto podrido de la vida.

Antología poética, edición de Arcadio López-Casanona, Madrid, Ed. Alhambra, 1985, p. 198.

El texto se reparte, regularmente, en dos unidades de ocho versos cada una, presentando una visión en contraste –positiva/negativa– del amor (visión, por otra parte, muy recurrente en Rosalía). En principio, pues, –esquema dominante– estamos ante un modelo **simétrico contrastivo**. Ahora bien, y al analizar cada unidad semejante, en ellas cabe ales, las correspondientes rtes: una seriación de indicios (positiva/negativa) a lo largo de seis versos –detallismo, análisis– y, después, a modo de cierres parciales, las correspondientes aclaraciones o finales explicativos. Lo positivo corresponde –se explicita– a las horas primeras del amor (algo nuevo, recóndito, inefable); lo negativo –nueva explicitación– a lo que de ese amor-placer queda («fruto podrido»). De esta manera, entonces, cada unidad del esquema simétrico se ajusta, ahora, a un impulso de **indicios --> explicación** (o lo que es lo mismo, **análisis-cierre**). Esto es:



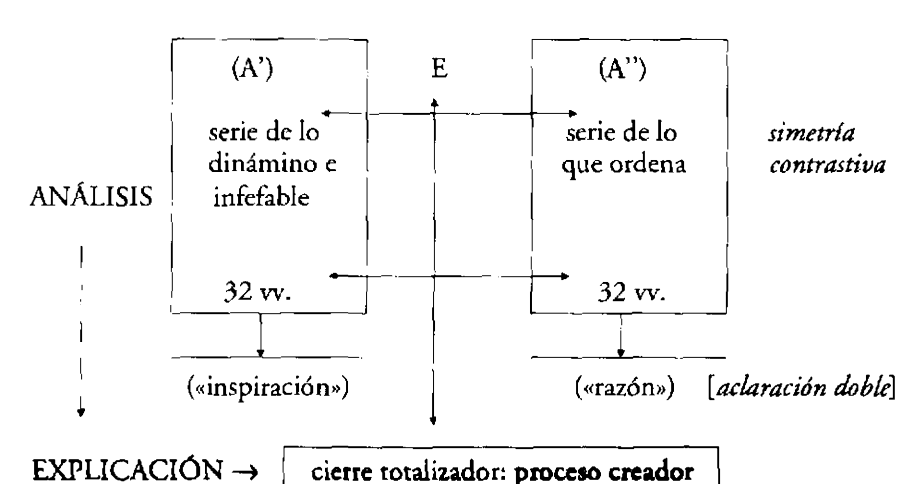
Otro caso –ahora más complejo– lo presenta la rima III de Bécquer, perteneciente también a la citada primera serie (*tema de la poesía*). Para una mayor claridad, esquematizaremos en unos breves puntos las claves compositivas del poema:

1. Ocho estrofas de 4 vv. –un total de 32 vv.– presenta una larga serie de términos que, en líneas generales, tienen unas notas comunes: su dinamismo, su inefabilidad, su poder perturbador (*sacudimiento/ huracán/ murmullo/ siluetas/ colores/ cadencias* (...) *locura/ embriaguez*, etc.).
2. Un verso de cierre aparte –exclamativo– trae la consiguiente explicación: todo eso corresponde a la «inspiración».
3. Otras ocho estrofas de 4 vv. –un total, también, de 32 vv.– traen una nueva y amplia serie de elementos (*voz que ordena..., rienda de oro..., hilo... que en haces..., ritmo que... encierra,* etc.), cuyas notas comunes son justamente contrarias a las anteriores: lo que ciñe, ordena, reúne, agrupa. Es decir, aquel desatado y exaltado dinamismo –impulso inefable– encuentra aquí control.
4. En perfecta correspondencia, un verso de cierre –aparte, exclamativo– lo explicita: se trata del otro fundamento de la creación (la «razón» vigilante).

No obstante, el poema todavía se complica más con una escueta estrofa (unidad) de cierre, explicación, ahora, totalizadora de lo que hace el genio creador:

Con ambas siempre en lucha
y de ambas vencedor,
tan solo al genio es dado
a un yugo atar las dos.

Consecuentemente, la rima tiene un doble desarrollo analítico –dieciséis estrofas de cuatro versos en total– y un cierre aclarador (se nos explica el proceso creador como lucha y yugo que logra amoldar). Luego, y en ese amplio análisis, hay una perfecta simetría contrastiva entre *serie de la inspiración/serie de la razón*; y ya, por fin, cada unidad parcial –33 vv./ 33 vv.– desarrolla una cadena analizante con su explicación (verso final núm. 33, exclamativo, en cada caso). El diseño del esquema complejo sería:



Pero además de estos moldes –sencillos o complejos–, el poema puede responder a algún tipo muy variado de esquema de base formularia, esto es, algún concreto clisé compositivo (muy usados, sobre todo, en la poesía actual). Manuel Mantero, por ejemplo, utiliza reiteradamente en su libro *Misa solemne* (1966) la fórmula del relato evangélico:

En aquel tiempo, Cristo era
sastre.
Iba a las casas
y medía a los hombres.
Su vivir transcurría
entre tijeras, telas, jaboncillos,
hilos, botones. Laboraba
experto y su obra
le parecía fruto de excelencia,
la sedimentación de un arte
más viejo que la música.

* * *

Su clientela de sastre barato
acrecía, en verdad,
en el modesto barrio.
Si luego
tardaban en pagarle,
no le importaba. Ya tenían
sobre las carnes
su sello,
su hallada contextura de hombres,
su orla distinta, original, a cuestas.

También sobre pauta bíblica –la de las «Bienaventuranzas»– lo hacen Jorge Luis Borges o Miguel Fernández:

3. Desdichado el pobre en espíritu, porque bajo la tierra será lo que ahora es en la tierra.
4. Desdichado el que llora, porque ya tiene el hábito miserable del llanto.
5. Dichosos los que saben que el sufrimiento no es una corona de gloria.
6. No basta ser el último para ser alguna vez el primero.

* * *

(«Fragmentos de un evangelio apócrifo»)

Y entonces, haciendo una raya en la arena,
quedó así la frontera signada:
Bienaventurados los pobres de secano, los de la tierra de pan llevar,
/porque de ellos será el reino de la igualdad.
Bienaventurados los que lloran su mortaja diaria, su espanto en las ace-
/ras, las vidas en un hilo, porque ellos serán consolados en la paz.
Bienaventurados los mansos, los que se echaron a jugar en los parques
/con los niños del júbilo, porque heredarán su niñez para siempre.

* * *

(«Las bienaventuranzas»)

Nicolás Guillén usa en *El gran zoo* –entre otras muchas– la fórmula del «aviso»:

> Museo de prehistoria abierto al público –todos los días menos los domingos–. Idiomas: Español, inglés y ruso.
>
> Se avisa la llegada
> de nuevos ejemplares, a saber:
> La gran paloma fósil del jurásico
> en la que son visibles todavía
> sus dos dispositivos lanzabombas.
> Hay una colección de hachas atómicas,
> máscaras rituales de forma antiaerolítica
> y macanas de sílex radioactivo.
> Finalmente, un avión
> (el tan buscado caza de plioceno)
> que es una pieza de excepción.
> ¡Patria o Muerte!
>
> EL DIRECTOR
>
> «Aviso Gran Zoo de La Habana», *Suma poética*, Madrid: Ed. Cátedra, 1976, pp. 224-225.

Nicolás Parra, por su parte, se ciñe –como ya el título apunta– al molde de los «anuncios por palabras» o apartados publicitarios de la prensa diaria o determinadas revistas:

> Caballero de buena voluntad
> Apto para trabajos personales
> Ofrécese para cuidar señorita de noche
> Gratis
> sin compromisos de ninguna especie
> A condición de que sea realmente de noche.
> Seriedad absoluta.
> Disposición a contraer matrimonio
> Siempre que la señorita sepa mover las caderas.
>
> («Consultorio sentimental»)

Y José Hierro, finalmente, inicia su gran poema «Requiem» –también de título ilustrativo– apoyándose en el formulario de una esquela mortuoria (y así lo apunta en el cierre de la composición):

> Manuel del Río, natural
> de España, ha fallecido el sábado
> 11 de mayo, a consecuencia
> de un accidente. Su cadáver
> está tendido en D'Agostino
> Funeral Home. Haskell. New Jersey.
> Se dirá una misa cantada
> a las 9.30, en St. Francis.
>
> * * *

Me he limitado
a reflejar aquí una esquela
de un periódico de New York.
Objetivamente. Sin vuelo
en el verso. Objetivamente.

* * *

En cada uno de los casos, una concreta fórmula compositiva –pauta automatizada– queda poderosamente desautomatizada en el uso poético y con marcado efecto visualizador o capacidad de «extrañamiento». Ahí reside, ciertamente, su intensa razón expresiva.

5. Estructura climática

El tema (naturaleza y articulación), el impulso constructivo, el esquema formal configurador, etc., son factores que determinan el clímax o línea de tensión poemática, su peculiar modulación y desarrollo. Tal movimiento climático, en consecuencia, presenta una gran variedad tipológica, aunque sea posible, de hecho, fijar un cuadro elemental de ejemplificaciones básicas[7].

La ya citada rima LXI («Tú eras el huracán...») ofrece una primera y simple posibilidad de línea climática. En el poema, y según comentamos, un eje temático –la dramática imposibilidad de relación amorosa– estaba estructurado en tres núcleos (tres unidades) de base reiterativa, siempre recurrentes sobre las mismas notas (caracterización/ destino/ conclusión). Dicho con otras palabras: de principio a final, el texto procedía por elemental acumulación intensificadora, de modo que la organización lineal ($UT_1 + UT_2 + UT_3$) establecía tres «oleadas» insistentes, obsesivas, poderosamente visualizadoras, pues, del radical contraste entre «yo-tú», indicadores de los amantes:

(-)

SUJETOS		CIERRE
TÚ	YO	
HURACÁN- estrellarte	TORRE- abatirme	*¡No pudo ser!*
OCÉANO- romperte	ROCA- arrancarme	
HERMOSA- arrollar	ALTIVO- no ceder	

(+) CLÍMAX

7 Vid. sobre esto, DÁMASO ALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos, 1957, especialmente pp. 146, 159-160, 188 y ss. También, CARLOS BOUSOÑO, *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos, 1970, vol. I, pp. 350 y ss., y vol. II, pp. 206-207, 209-211, 213-214. En nuestra *Poesía y novela*, cit., pp. 89-104.

De esta manera, y con ese movimiento de recurrencia o acumulación mediante el que la unidad siguiente recoge, reitera y potencia a la anterior, la línea de tensión –el clímax– va siendo más y más fuerte, hasta culminar –máximo relieve, final climático– en el cierre del poema.

Un nuevo ejemplo –ahora con leve variación sobre lo visto en el caso primero (muy sencillo)– lo registraremos en la muy conocida cantiga de Mendiño:

Sedia-m'eu na ermida de San Simion
e cercaron-mi as ondas, que grandes son:
eu atendend'o meu amigo,
eu attendend'o meu amigo!

Estando na ermida ant'o altar,
(e) cercaron-mi as ondas grandes do mar:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

E cercaron-mi as ondas, que grandes son,
non ei (i) barqueiro, nen remador:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

E cercaron-mi as ondas do alto mar,
non ei (i) barqueiro, nen sei remar:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

Non ei i barqueiro, nen remador,
morrerei fremosa no mar maior:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

Non ei (i) barqueiro, nen sei remar,
morrerei fremosa no alto mar:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

Según las convenciones propias de la *cantiga de amigo*, dentro de la escuela lírica gallego-portuguesa, aquí un sujeto poemático femenino –una muchacha– expresa su dramática espera del amado que parece no llegar a la cita (hilo temático conductor y conector). Ahora bien, y bajo ese hilo articulador de la espera, las seis estrofas de la cantiga se reparten en tres bloques o unidades regulares (2 + 2 + 2), cada bloque con su nota contrapuntística y su fijación temporal. Esa relación «nota-tiempo» tiene, a lo largo de las unidades señaladas, un desarrollo en perfecto abanico de engarce y gradación ascendente, sabiamente dramatizadora de la situación de ese solitario e indefenso sujeto lírico. Esquemáticamente:

ESPERA A SU AMIGO *{estribillo doble}*
contrapunto dramatizador

UT$_1$		+	UT$_2$		+	UT$_3$	
(T')	(N$_1$)		(T'')	(N$_2$)		(T''')	(N$_3$)
pasado	*localización + cerco*		*pasado + presente*	*cerco + imposibilidad de salida*		*presente + futuro*	*imposibilidad salida + muerte*

Como indica la representación, en esta articulación y esquema lineal se movilizan desde el plano temático dos notas dramatizadoras (desencadenantes de tensión creciente): una, recurrente (por acumulación, pues), dictada por el estribillo doble (declaración de la espera, y que por elemental ley de intensidad sentimos que culmina como en un grito); otra, de organización engarzada y sucesiva, que parte del «pasado» cerco del mar –con localización espacial en la ermita de la isla de San Simón–, que sigue con el «presente/ sin salida» («non ei (i) barqueiro...»), y que se cierra con un futuro que va a suponer la transformación de la nota «sin salida» en «muerte» («morrerei fremosa...»). De esta manera, y mediante estos dos impulsos tan acompasados, la cantiga termina con un punto máximo de tensión o punto climático.

De signo contrario es, en cambio, el poema –también comentado anteriormente– núm. 26 de *El rayo que no cesa.* Recogiendo y valorando aspectos ya apuntados, en ese soneto hernandiano –de esquema irregular, asimétrico– tendríamos lo siguiente:

(i) Aquí, con evidencia, el **clímax** está en la UT$_2$ (P), en el primer terceto, coincidiendo con el motivo nuclear o foco temático, i. e., ese dramático y perdido vagar del yo lírico sin posibilidad de destino o encuentro amoroso.

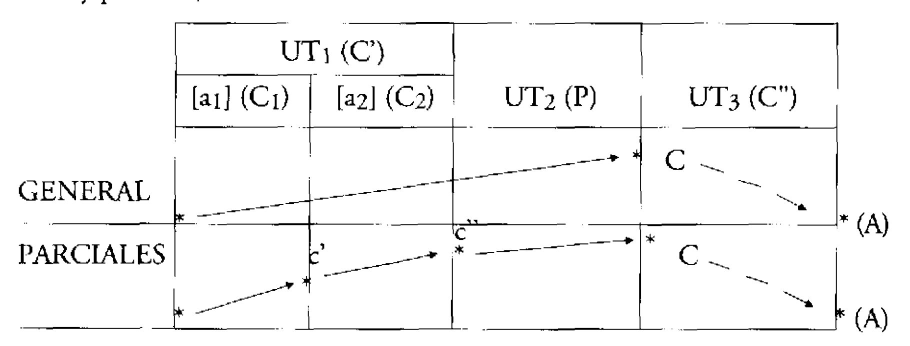
(ii) Además, la línea de tensión está a su vez fortalecida por el contraste entre la negatividad amorosa del yo y la positividad (amor como alegre destino) de los hortelanos.

(iii) El paso de enfoque del yo al toro (como correlato) en el terceto segundo (UT$_3$), para ampliar o matizar (desde otro sujeto) esa negatividad amorosa (queja de ausencia), supone, en cambio, una ruptura descendente, un cierre –complementario– de valor anticlimático. El soneto, pues, termina en línea de descenso o de **anticlímax.**

(iv) Por otra parte, hay que valorar luego, secundariamente, la articulación en sububidades (los dos cuartetos) de la UT$_1$ (GE$_1$), pues ese reparto tan preciso va a suponer unas líneas parciales de clímax.

De acuerdo con esto, el primer cuarteto –localización (compleja)/ desplazamiento/ modo– marcaría una inicial subida (dentro de una relativa autonomía); después, el segundo cuarteto –más concretizador, más intenso, especialmente en el movimiento preciso «origen –destino positivo»– supondría otro nuevo punto (parcial) de clímax (preparación, en fin, del contraste que se va a producir).

Podríamos dibujar, entonces, ese movimiento de las líneas climáticas (general y parciales):



Otra modalidad la ofrece el poema de Carlos Bousoño «Decurso de la vida», de su libro *Las monedas contra la losa*:

> «Cuando morimos dejamos una historia, nuestra biografía. ¿Quién ha narrado esa historia, sino nosotros mismos al ir viviéndola?, dijo Pedro a Martín, volviendo la mirada hacia el horizonte»
>
> C.B.

¿Desde dónde nos hablas, prorrumpes hacia ti, pronuncias
tu relación secreta, tu oscuro
relato hacia la sombra? ¿Desde dónde
narras tu ser hacia la oscuridad,
raspas el paredón de la ignominia
verbal, excavas
tu penuria, te estrechas, te dilatas,
te asombras, te combates, te extremas,
desde qué ruina te haces,
reconstruyes el penoso decir, alargas una mano
para alcanzar la sílaba penúltima, la resbaladiza noción,
y vuelves a empezar otra vez la difícil palabra,
casi completa ya, borrosa ya de nuevo
por su principio inerme, expuesto al hielo, al fuego, al exterminio,
cuya primera letra palidece y se anubla en la intemperie suave de
/ toda privación,
y luego la palidez se propaga como una onda leve de descalificación
/ atenuada,
algo como una tentación de no ser avanzado despacio

por el vocablo entero,
hechizado, extinguido?
Y comienzas de nuevo, sin embargo, con terquedad insólita,
una vez y otra vez,
el tejido sonoro, la trama,
la entrecortada relación, el interminable relato,
en el entresueño de tu decir,
hasta que la palabra empezada y tejida y casi dicha ya,
la palabra porfiada y querida,
da marcha atrás de pronto hacia su origen puro,
velozmente, hasta un cero semántico,
y traspasa la línea del silencio polar,
y empieza a ser negativamente, con poder misterioso, hacia abajo,
/más allá de la no significación,
desdiciéndose allí enteramente y volviéndose del revés, insubordinada,
/encrespada, en plena rebelión,
y allí se realiza colérica, al fin, en su horrísona realidad verdadera,
como un inacabable trueno de sombra,
allende lo vivido.

Antología poética, ed. cit., pp. 327-328.

Tal como el lema indica, la clave del contenido poemático está –según ya se apuntó páginas atrás– en la ecuación *vida humana = narración*, de modo que ese relato tan minuciosamente desarrollado alude, en su plano real o profundo, a la propia peripecia biográfica o historia de «tu ser hacia la oscuridad» (i.e., vida o existencia que nos oculta –dramático enigma– sus signos últimos de sentido).

Sobre esta clave, ese «relato» está articulado, de modo muy regular, en dos unidades (UT) o bloques yuxtapuestos (con marcas, incluso, de tonos distintos, interrogativo/ enunciativo, vv. 1-19/ 20-34). Por otra parte, su desarrollo es muy coincidente, paralelo, pues en ambas está el análisis detallado del «penoso decir» y la realización de ese «vocablo entero» que abra el enigma del humano vivir; búsqueda, por lo demás, inútil, pues el interminable relato da marcha atrás hacia ese «cero semántico» (la no significación o vacío, muerte).

De esta ordenación poemática se desprende una peculiar modulación del clímax:

a) en la UT_1 (vv. 1-19) hay una línea ascendente marcada por los sucesivos y dramáticos pasos de ese «esfuerzo verbal» o «penoso decir», de manera que en su límite tenemos un punto de **clímax**;
b) la UT_2 (vv. 20-34) marca en su principio –dado que regresa otra vez al comienzo de ese «penoso decir», reinicia el relato («Y comienzas de nuevo, sin embargo...»– un intenso **anticlímax:**
c) luego, con su desarrollo –paralelo, según dijimos, al de la unidad primera– sigue los mismos pasos del detallismo analítico (esfuerzo, palabra casi dicha, empieza a ser..., etc.), para culminar –final intenso de **clímax**– en ese «estallido» o «trueno de sombra», imagen simbólica del no ser, del radical y absoluto sinsentido;

d) en consecuencia, pues, la modalidad del poema responde a un movimiento de tres pautas: CLÍMAX-anticlímax-CLÍMAX FINAL.

Ejemplo más difícil y complejo resulta, por último, la becqueriana rima IV (a la que también nos hemos referido). En ese poema –que responde a un esquema analizante (es decir, *breve base/bloque explicativo*)– el **punto climático** está en el comienzo, en esa **base temática** de la que se parte (afirmación de la poesía):

No digáis (...) podrá no haber (...) siempre/ habrá poesía

A partir de ahí, recordemos primero a continuación, para hacer más claro el análisis, el resto del poema:

Mientras las ondas de la luz al beso
palpiten encendidas,
mientras el sol las desgarradas nubes
de fuego y oro vista,
mientras el aire en su regazo lleve
perfumes y armonías,
mientras haya en el mundo primavera,
¡habrá poesía!

Mientras la ciencia a descubrir no alcance
las fuentes de la vida,
y en el mar o en el cielo haya un abismo
que al cálculo resista,
mientras la humanidad siempre avanzando
no sepa a do camina,
mientras haya un misterio para el hombre,
¡habrá poesía!

Mientras se sienta que se ríe el alma,
sin que los labios rían;
mientras se llore, sin que el llanto acuda
a nublar la pupila;
mientras el corazón y la cabeza
batallando prosigan,
mientras haya esperanzas y recuerdos,
¡habrá poesía!

Mientras haya unos ojos que reflejen
los ojos que los miran,
mientras responda el labio suspirando
al labio que suspira,
mientras sentirse puedan en un beso
dos almas confundidas,
mientras exista una mujer hermosa,
¡habrá poesía!

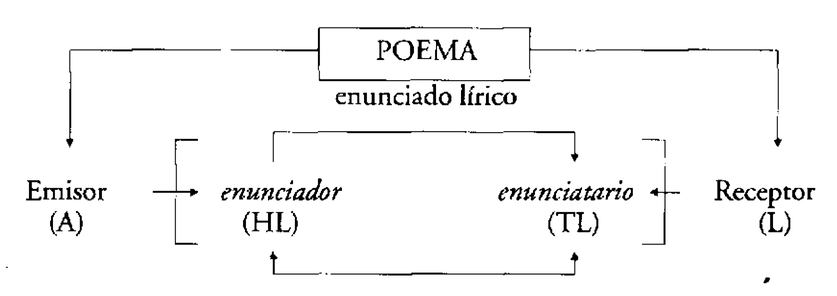
La transición desde aquella unidad básica a toda esta parte explicativa (justificación de por qué habrá poesía) marcada por la cadena de «mientras», supone un descenso tensivo, un **anticlímax**. Luego, y ya a lo largo de la serie de explicitación, cabría apuntar lo siguiente:

a) Las cuatro subunidades de distribución y características semejantes (todas de ocho versos), y al ir aportando notas de positividad («belleza/misterio/ íntimo secreto/ amor»), suponen por acumulación una recuperación de la línea de intensidad, recobrada ahora poco a poco –parte a parte– en el poema. La rima, entonces, se cierra con un nuevo (y complementario) punto de **clímax**.
b) No obstante, y dada la peculiar modulación de las subunidades, hay algo más a su vez. Cada una de esas subunidades procede también, dentro de ella, por medida acumulación de elementos positivos (introducidos por «mientras») y, en último término, cada una –rasgo importante– tiene un idéntico cierre intensivo, exclamativo, clave («¡habrá poesía!»).
c) Por tanto, y dadas estas dos características, cada una de las subunidades señala **un clímax** parcial dentro de la unidad, a la vez que **implica** un **anticlímax** en el comienzo de la que sigue. Hay, pues, un sutil juego de (parciales) subidas y bajadas, subidas que van siendo más fuertes a medida que avanza y se desarrolla la unidad explicativa entera.

II. PLANO DE LA FIGURACIÓN
(FORMA EXTERIOR)

6. Figuras pragmáticas

Todo poema –mensaje artístico de muy especial índole– implica ya y se implica en una peculiar **estructura comunicativa compleja**, bien distinta de la que corresponde a los mensajes de uso. El diseño de esa estructura se puede ver en el cuadro (simplificado) siguiente[8]:



situación comunicativa imaginaria

Para el análisis de las figuras pragmáticas sólo presenta pertinencia la situación que se da en el poema (no la relación emisor (autor)-poema-receptor (lector)), es decir, la ficcionalización del autor en un **hablante lírico** (*enunciador*) que formula el enunciado a un (latente/patente) **tú lírico** (*enunciatario*), y, a su vez, las «posiciones» (o relaciones) de **hablante-tú** con el sujeto del enunciado lírico (latencia, entrada y protagonización, etc.)[9].

[8] Tenemos en cuenta lo formulado por W. MIGNOLO en *Elementos para una teoría del texto artístico*, Barcelona: Crítica, 1978, pp. 168 y ss.

[9] Para todas las cuestiones que vamos a desarrollar correspondientes a la modalización lírica, remitimos a W. KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Gredos, 1962, así como el clásico estudio de T. S. ELIOT, *The Three Voices of Poetry*, New York: Cambridge University Press, 1954, y el de E. BULLOUGH, «Psichic Distance as a Factor in Art and a Aesthetic Principle», en *A Modern Book of Aesthetics*, ed. Melvin Rades, New York: Henri Holt Co., 1952, pp. 401-428.

Además, son de especial interés al respecto, O. DUCROT, *Le dire et le dit*, Paris: Minuit, 1980 y «Analyses pragmatiques», *Communications*, 32, 1980, pp. 11-60. Útiles serán, asimismo, las obras de M. CORTI, *Principi della communicazione letteraria*, Milán: Bompiani, 1976, y M. PAGNINI, *Pragmatica della letteratura*, Palermo: Sellerio, 1980.

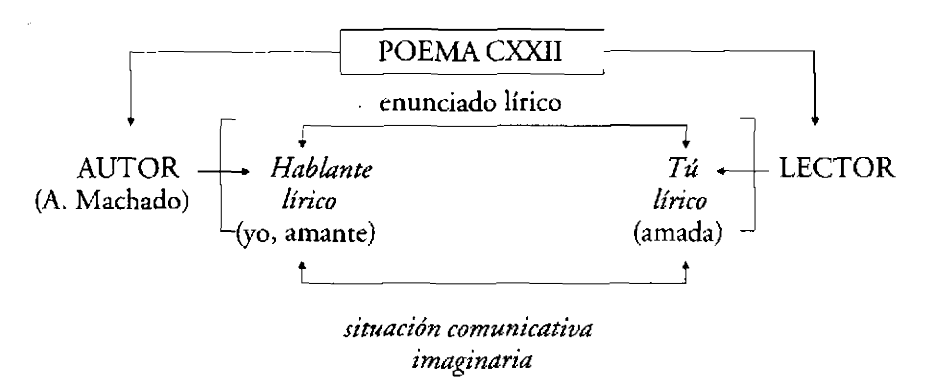
Para la sistematización de las actitudes líricas y los diversos procesos, *vid.* nuestro *Poesía y novela*, cit., pp. 107-195.

Sobre un concreto ejemplo, un fragmento del poema CXXII de Antonio Machado, se comprobarán mejor estas consideraciones:

Soñé que tú me llevabas
por una blanca vereda,
en medio del campo verde,
hacia el azul de las sierras,
hacia los montes azules,
una mañana serena.
Sentí tu mano en la mía,
tu mano de compañera,
tu voz de niña en mi oído
como una campaña nueva.

* * *

Si adaptamos este fragmento al cuadro anterior, tendríamos entonces:



Es decir que, en este caso del poema apuntado, el autor (Machado) se ha ficcionalizado en un hablante que además se patentiza en el enunciado lírico («soñé», «sentí», «me», etc.), consistiendo el tal enunciado en una focalización –a modo de entrañada confidencia– hacia un tú (la amada) que también se actualiza y participa (así los indicadores pronominales –«tú»– y los señaladores posesivos –«tu voz», «tu mano»...).

Pues bien, y sobre lo visto, las **actitudes líricas** (que de forma amplia, y por analogía, llamaremos **figuras pragmáticas**) son, tal como anticipábamos, el resultado del (posible) juego de relaciones de «hablante-tú»/ «enunciado», de cómo se sitúen, de si permanecen latentes o adquieren signos de protagonización, precisas actorializaciones, etc. Todo esto, además, está estrechamente relacionado con la función (externa) del lenguaje dominante (expresiva, apelativa, referencial), a la vez que sirve para «marcar» determinadas formas líricas mayores (*canción, elegía, epístola, cuadro*, etc.).

En esa tipificación de las actitudes conviene partir, en principio, de un cuadro básico, elemental, para luego a partir de él comentar aquellas variantes o derivaciones más significativas. Ese primer esquema podría ser –buscando, asimismo, cierta correspondencia con las actitudes narrativas y el punto de vista en el relato– el siguiente:

SITUACIÓN	RELACIÓN	FUNCIÓN DEL LENGUAJE	ACTITUD
FUERA (Hablante externo)	1. (H) ---> S_3	referencial	*enunciación*
	2.a. (H) ---> S_2	apelativa	*apóstrofe*
DENTRO (Hablante interno)	2.b. H = $S_1 \rightleftarrows S_2$		
	3. H = S_1 --->	expresiva	*lenguaje de canción*

Véanse, ahora, estos ejemplos:

1. En la enunciación, el hablante (externo, latente) es un mero presentador, descriptor o narrador, ya que el sujeto lírico (o actor poemático) pertenece a la esfera de la «no persona» (S_3), alguien o algo. Así en el fragmento machadiano que citamos, con la figura del mendigo (él) como protagonista:

Crece en la plaza en sombra
el musgo, y en la piedra vieja y santa
de la iglesia. En el atrio hay un mendigo...
Más vieja que la iglesia tiene el alma.
Sube muy lento, en las mañanas frías,
por la marmórea grada,
hasta un rincón de piedra... Allí aparece
su mano seca entre la rota capa.
Con las órbitas huecas de sus ojos
ha visto cómo pasan
las blancas sombras, en los claros días,
las blancas sombras de las horas santas.

XXXI, *Poesías completas, cit.*, pp. 107-108.

O este apunte de Juan Ramón Jiménez, perteneciente al apartado de sus «Marinas de ensueño», que dibuja con viva riqueza de registros, con precisa visión sensitiva, un atardecer tormentoso:

El cielo de tormenta, pesado y retumbante,
se raja en el ocaso. Un agudo cuchillo
de luz agria y equívoca, orna el medroso instante,
de un extraño esplendor, delirante y amarillo.

* * *

Furioso, el viento da, y atormentado y hondo,
contra la irisación del día trastornado;
y, en una alegoría fantástica, en el fondo
del oriente, persiste el sol falso y dorado...

2.a. En un primer tipo de **apóstrofe** se actualiza –o patentiza– un **tú lírico** en el enunciado (receptor, pues, interno representado), pero el hablante, ahora, apela o se dirige a ese «tú» «desde fuera». Así se observa en este fragmento de «Al hombre», texto de Vicente Aleixandre:

¿Por qué protestas, hijo de la luz,
humano que, transitorio en la tierra,
redimes por un instante tu materia sin vida?
¿De dónde vienes, mortal que del barro has llegado(...)

O en la apelación amistosa –que quiere ser pregunta y encargo– el conocido texto machadiano (CXXVI, «A José María Palacio»):

Palacio, buen amigo,
¿está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos?

* * *

Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra...

2.b. Una segunda **variante apostrófica** implica, además, la entrada del hablante (primera persona, yo) como actor lírico, de modo que en el enunciado se desarrolla una tensión «yo (S_1) – tú (S_2)». Se comprobará esta doble patentización de *hablante* y *tú lírico* en estos tres ejemplos siguientes:

(i) El yo se dirige al Amor:

Amor, en un incendio no acabado
ardí de fuego tuyo, en la florida
sazón y alegre de mi dulce vida,
todo en tu viva imagen transformado.

* * *

(FERNANDO DE HERRERA)

(ii) El yo apostrofa a Dios:

En calidad de huérfano nonato,
y en condición de eterno pordiosero,
aquí me tienes, Dios. Soy Blas de Otero,
que algunos llaman el mendigo ingrato.

* * *

Escucha como estoy, Dios de las ruinas.
Hecho un cristo, gritando en el vacío,
arrancando con rabia las espinas.

* * *

(BLAS DE OTERO)

(iii) El yo invoca a la patria:

Pero tú, España mía, eres de rosa,
y yo te amo. Eres de violeta,
y te quiero. Tú, España, eres de cosa
rota, en el aire de una vida quieta.

* * *

(CARLOS BOUSOÑO)

(iv) el yo se dirige a un amigo (*tú de la confidencia*):

Quisiera que tú me entendieras a mí sin palabras.
Sin palabras hablarte, lo mismo que se habla mi gente.
Que tú me entendieras a mí sin palabras
como entiendo yo al mar o a la risa enredada en un álamo verde.
Me preguntas, amigo, y no sé qué respuesta he de darte.
Hace ya mucho tiempo aprendí hondas razones que tú no comprendes.

* * *

(JOSÉ HIERRO)

(v) el yo canta a la amada (*tú de la exaltación*):

Te amé, te amé, por tus ojos, tus labios, tu garganta, tu voz,
tu corazón encendido en violencia.
Te amé como a mi furia, mi destino furioso,
mi cerrazón sin alba, mi luna machacada.

* * *

(VICENTE ALEIXANDRE)

3. Finalmente, en el lenguaje de canción se produce la identificación hablante = sujeto lírico ($H = S_1$), así que el yo se convierte en actor y voz –personal y única– del enunciado poemático. Como en estos versos de Carlos Bousoño («Impulso»):

* * *

Soy pájaro y temblor, estoy desnudo
entre el estío de la gloria agudo
que pasa por el alma y la encandece.

Tengo fuego en mis ojos y en mis venas
y conservo mi hueso humano apenas.
Oh plena gracia de otra luz que crece.

O en esta composición hernandiana, soneto núm. 22 de *El rayo...*, en la que el yo expresa la tensión dramática del ansia y la espera amorosa:

Vierto la red, esparzo la semilla
entre ovas, aguas, surcos y amapolas,
sembrando a secas y pescando a solas
de corazón ansioso y de mejilla.

* * *

Pero transcurren lunas y más lunas,
aumenta de mirada mi deseo
y no crezco en espigas o en pescados.

* * *

Aparte de estos tipos básicos de actitudes, dos muy interesantes modalidades coinciden en ser fórmulas disimuladoras de la presencia directa[10], abierta del «yo», y, a la vez, creadoras de una distancia psíquica que permite un más radical y lúcido análisis interior, una más honda contemplación íntima. Asimismo –y en contra del irracionalismo de manifestación propio de los románticos, provocador del fragmentarismo y las digresiones–, estas tácticas imponen (y suponen) un riguroso principio constructivo o ley estructural –entre otras, naturalmente– ordenadora del poema. En esquema:

CLAVE	DESDOBLAMIENTO	PERSONA	IDENTIFICACIÓN
YO	*primer grado*	2ª	**tú de la reflexión**
	segundo grado	3ª	**él encubridor**

Con esto estamos, pues, ante dos procesos de desdoblamiento –especialmente usuales en la lírica moderna–, de manera que el «yo» puede crear un «tú» que sea mero montaje o gesto sintáctico, un «tú» –imagen suya, un tú reflexivo–, o bien –mayor grado de impersonalización– puede «esconderse» detrás de un «él» (también mera señal sintáctica, y nunca señalizador que apunte a un actor distinto, caracterizado, etc.). Naturalmente, y en ambos casos, habrá siempre –tendrá que haber– algunos indicios o indicadores que apunten o expliciten de algún modo la naturaleza de ese «tú/él» como máscaras encubridoras del yo, tácticas, en fin, de desdoblamiento.

Léanse estos breves fragmentos de Blas de Otero:

Ahora es cuando puedes empezar a morirte,
distráete un poco después de haber terminado tu séptimo libro,

* * *

10 *Vid.* las referencias al pudor afectivo en C. BOUSOÑO, *TEP, cit.*, vol. I, pp. 238-248, y vol. II, 289-291. Por nuestra parte, hemos tratado de ejemplificar estos aspectos en el estudio preliminar a Rosalía de Castro, *Antología poética*, Madrid: Alhambra, 1985, pp. 18-20 y 35 y ss.

y comienza a peinarte, a salir a la calle, a seguir
laborando por todos
los que callan, y avanzan, y protestan y empuñan
la luz como un cuchillo o la paz como un fusil.

(«Escrito con lluvia»)

Un hombre escribe. La pared blanquea.
Asciende una palabra hasta la mano.
Silencio lento. El tiempo pasa en vano.
Otra palabra duda, cabecea.

El hombre piensa, olvida, merodea
interiormente. Contraluz lejano.
Jadea un ángel fieramente humano.
Otra palabra irrumpe y espolea.

(«Égloga»)

En la primera muestra hay un **apóstrofe** (apelación al tú), en la segunda una **enunciación** («un hombre» –esfera de la no persona, S3– como sujeto). No obstante, en uno y otro fragmento determinados indicios (claros indicadores) apuntan a un «tú/él» como meros soportes encubridores del «yo». Véase lo siguiente:

(i) En «Escrito con lluvia» se alude a la tarea creadora («..terminado tu séptimo libro»), y, en el final, a la actitud ética de compromiso con el hombre que el autor mantiene (solidaridad humana con los que callan y los que se rebelan en busca de vida y paz verdaderas). Es decir, son claros *indicadores existenciales* que se ajustan y remiten al hablante (en cuanto ficcionalización, imagen proyectiva o simbólica del autor implícito, «voz» de Blas de Otero poeta).

(ii) En «Égloga» –en los dos cuartetos– se habla líricamente de proceso creador, del nacimiento de la palabra poética. Además, y en el v. 7, hay un indicio especialmente relevante: el «ángel fieramente humano» es el título de una obra poética del autor, y es, al tiempo, imagen (que se confirma también en otros textos) de cómo se ve el hombre-autor-poeta. Por tanto, un nuevo indicador –ahora cultural– que, en efecto, reenvía también al hablante, concordante y aplicable a él.

(iii) Estamos, en definitiva, ante un ejemplo de **imagen en el espejo** (un «tú» reflejo del yo) y un ejemplo de **enunciación encubridora** (un «él» –aquí, «un hombre»– que es objetivación, gesto de impersonalización del yo).

Ahora bien, y sobre la base de lo apuntado, esos indicadores del «tú» y del «él» pueden ser de muy diverso signo. Subrayaremos cuatro sobre todo:

1. Presencia en el enunciado o en el título-señal del propio identificador onomástico:

Ah, pobre *Dámaso*,
tú, el más miserable, tú el último de los seres,
tú, que con tu fealdad y con el oscuro turbión de tu desorden,
perturbas la sedeña armonía
del mundo,
dime,

* * *

DÁMASO ALONSO, «Dedicatoria final» (Las alas)

De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso,
dejar atrás un sótano más negro
que mi reputación –y ya es decir–,
poner visillos blancos
y tomar criada,
renunciar a la vida del bohemio,
si vienes luego tú, pelmazo,
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,
zángano de colmena, inútil cacaseno,
con tus manos lavadas,
a comer en mi plato y a ensuciar la casa?

JAIME GIL DE BIEDMA, «Contra Jaime Gil de Biedma».

2. Uso de un término genérico («hombre», por ejemplo), con el que el yo intenta despersonalizarse (buscando, así, que ese tú del desdoblamiento o de la reflexión adquiera también un valor emblemático):

Hombre,
melancólico grito,
¡oh solitario y triste
garlador!: ¿dices algo, tienes algo
que decir a los hombres o a los cielos?
¿Y no es esa amargura
de tu grito, la densa pesadilla
del monólogo eterno y sin respuesta?

DÁMASO ALONSO, «Hombre».

3. Señal, lema, acotación, marca de protagonización, etc. que sea explicitadora de la táctica (él < yo):

Para el que *anciano* asoma débil mirar
hacia el parque de abetos
y no precisa dónde el concierto se eleva,
pues ya ni flor distingue de paloma,

sino que sólo escucha que Mozart agoniza
entre los tulipanes,
le queda la nostalgia de que un día fue oro
lloviendo dulcemente sobre aquel arriate;
que mocedad pregona aunque su voz no existe,
pero que vuelve luego si por ruina piensa.

MIGUEL FERNÁNDEZ, «Concierto de un día umbroso»:

4. Un indicador de *rol temático* («el poeta»), claramente identificador del «yo» (que –como en el caso anterior– se desdobla y objetiva en clave de un «él»):

¡Qué tranquilidad violeta,
por el sendero, a la tarde!
A caballo va el poeta...
¡Qué tranquilidad violeta!

* * *

A caballo va el poeta...
¡Qué tranquilidad violeta!
Y el corazón se le pierde,
doliente y embalsamado,
en la madreselva verde...
Y el corazón se le pierde...

* * *

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, «El poeta a caballo»

El sabía donde el granito tiene su alma
y donde las cornisas tienen su sexo
y donde la lluvia colgaba su ropa.
La gente de la ciudad casi le odiaba.
Pero él hacía dormir al río,
abría las puertas de la ciudad
en las mañanas nuevas
con un ruido de llaves de niebla.

* * *

El sabía, porque era poeta,
que la ciudad había muerto,
y buscó cuatro puntos puros
para cuatro luminarias.

* * *

LUIS PIMENTEL, «El poeta en la ciudad».

Complementariamente a estas dos importantes tácticas de desdoblamiento, también se pueden dar otras tres distintas –y nuevas– modalidades:

a) que la patentización del yo se diluya en la presencia de un «nosotros» o persona amplificada:

Nos creíamos semidioses,
almas fuertes, piedras sin dueño;
mas he aquí que ahora salimos
a campo abierto;
mas he aquí que ahora, de pronto,
abandonamos esos pueblos
donde nacimos, las ciudades
silenciosas que nos parieron,
sus calles largas, donde fuimos
acometidos por el viento.

* * *

JOSÉ HIERRO, «Falsos semidioses».

Cuando tenemos los ojos azules
y la leche infinita y sin hiel nos alimenta
–y también sin ternura–, es impasible el tiempo
desnudo de su máscara de víctima o verdugo.
Luego olvidamos
y la arena, asumiendo el oficio notarial, erosiona,
sella, profana: signo, testimonio de eras.
Y devienen las épocas de la necedad, los puertos
y los nidos de la locura; el lentamente
caer mientras nos empeñamos
en horadar la piedra de los vientres maternos
con una pluma de ave de cien ojos.

* * *

JULIA UCEDA, «Poemas limítrofes».

b) casos de diálogo interior –fórmula ya más tradicional–, esto es, apelación del yo a un elemento suyo corporal («corazón»), espiritual («alma»), a alguna esfera vivencial («tristeza», «soledad»...), etc.:

No vives ya de sinrazones.
¿Tan sola estabas, *alma mía*?
El alba nueva no traía,
para acunarte, sus canciones.

* * *

¿Has de matar todas las cosas?
¿Cortar, para olerlas, las rosas?
¿Tan sola estabas, alma mía?

JOSÉ HIERRO, «Razones».

Dame la mano, *sufrimiento, dolor, mi viejo amigo.*
Dame la mano una vez más y sé otra vez mi compañero,
como lo fuiste tantas veces en el oscuro atardecer.

* * *

Es en mis ojos, *sufrimiento, dolor,*
donde laboras tu más fino quehacer,
donde ejercitas tu destreza, tu habilidad
de orfebre
sin par (...)

* * *

CARLOS BOUSOÑO, «La nueva mirada».

c) En ejemplo más interesante, el yo patentizado se limita a ser hablante descriptor y actor-testigo de lo que enuncia. Véase el poema «El viejo y el sol», de Vicente Aleixandre:

Había vivido mucho.
Se apoyaba allí, viejo, en un tronco, en un gruesísimo tronco,
/ muchas tardes, cuando el sol caía.
Yo pasaba por allí a aquellas horas y me detenía a observarle.
Era viejo y tenía la faz arrugada, arrugados, más que tristes, los ojos.
Se apoyaba en el tronco, y el sol se le acercaba primero, le mordía
/ suavemente los pies
y allí se quedaba unos momentos como acurrucado.
Después ascendía e iba sumergiéndolo, anegándole,
tirando suavemente de él, unificándole en su dulce luz.
¡Oh el viejo vivir, el viejo quedar, cómo se desleía!
Toda la quemazón, la historia de la tristeza, el resto de las arru-
/ gas, la miseria de la piel roída,
¡cómo iba lentamente limándose, deshaciéndose!
Como una roca que en el torrente devastador se va dulcemente des-
/ moronando,
rindiéndose a un amor sonorísimo,
así, en aquel silencio, el viejo se iba lentamente anulando, len-
/ tamente entregando.
Y yo veía el poderoso sol lentamente morderle con mucho amor y ador-
/ mirle
para así poco a poco tomarle, para así poquito a poco disolverle en su luz,
como una madre que a su niño suavísimamente en su seno lo reins-
/ talase.
Yo pasaba y lo veía. Pero a veces no veía sino un sutilísimo res-
/ to. Apenas un levísimo encaje del ser.
Lo que quedaba después que el viejo amoroso, el viejo dulce, ha-
/ bía pasado ya a ser luz
y despaciosamente era arrastrado en los rayos postreros del sol,
como tantas otras invisibles cosas del mundo.

Obras completas, Madrid: Aguilar, 1968, pp. 725-726.

Naturalmente, la clave poemática está en la actorialización de esa figura humana concreta («el viejo»), y en ese proceso de (simbólica) transformación o transfiguración en ese sol/luz vivificadores (regreso del ser a la materia unitaria y eterna). Ahora bien, y según hemos subrayado (cf. vv. 3/15/18), en partes o incisos de la composición el hablante (primera persona) se ha patentizado («Y yo veía», «yo pasaba y lo veía») para actuar o participar como testigo de tal maravilloso acontecimiento.

Por último, muy importantes son los casos complejos o de perspectivismo, combinación en el poema de varias modalidades. Veamos un ejemplo juanramoniano:

¡Qué triste estoy sin mí! Aquel ramo de rosas
que fue mi corazón, ¿por qué se ha deshojado?
Poeta melancólico, amigo de las diosas,
¡una rama de espinas es lo que te ha quedado!

* * *

Y uno de Dámaso Alonso:

¿Qué has hecho tú? ¡Dámaso, bruto, bruto!
Del mundo, libertad centro te hacía.
Tiempo de Dios, en libertad crecía.
La flor, en rama, libre se iba a fruto.

¿Qué hiciste, adolescente chivo hirsuto,
luego chacal, pantera de tu hombría,
hoy mico viejo ya, tú, inarmonía
del orbe en Dios, Dámaso bruto, bruto?

¡Alas de libertad! Aire sereno
el orden era en torno. Y yo gritaba:
«¡Libre Dámaso-Dios!»
Dámaso impío:

aire de Dios rasgó mi desenfreno,
que osé la libertad que Dios me daba,
látigo contra Dios alzar, ¡Dios mío!

«Arrepentimiento», *Oscura noticia. Hombre y Dios,* Madrid: Col. Austral, 1971, p. 142.

Comentado muy brevemente:

(i) el texto de Juan Ramón responde, inicialmente, a una modalización de *lenguaje de canción* («¡Qué triste estoy sin mí!»), para pasar luego a un *desdoblamiento de primer grado –tú de la reflexión–* marcado por el sintagma identificador «poeta melancólico»;
(ii) en el soneto de Dámaso Alonso, los cuartetos establecen una modalidad de *desdoblamiento* con el interesante uso del identificador onomástico («¿Qué has hecho tú? ¡Dámaso, bruto, bruto!»), para, ya en los tercetos, establecer la transición al yo del *lenguaje de canción* («Y yo gritaba...», «que osé...»).

Pero las **actitudes líricas** pueden, todavía, presentar otra modalidad, la de la **escenificación**. Es decir –y en un primer tipo–, la posibilidad de que el hablante dé *actorialización* y *voz poemática* a una figura caracterizada, con marcas o signos de identificación, y/o señales textuales que expliciten su singularización y función. Así lo hace reiteradamente Pablo Neruda en composiciones del *Canto general* (VIII, *La tierra se llama Juan*):

AMADOR CEA (De Coronel, Chile, 1949)

Como habían detenido a mi padre
y pasó el Presidente que elegimos
y dijo que todos éramos libres, yo pedí que a mi viejo
/ lo soltaran.
Me llevaron y me pegaron todo un día.
No conozco a nadie en el cuartel. No sé, no puedo
ni recordar sus caras. Era la policía.
Cuando perdía el conocimiento, me tiraban
agua en el cuerpo y me seguían pegando.
En la tarde, antes de salir, me llevaron
arrastrando a una sala de baño,
me empujaron la cabeza adentro de una taza
de W.C. llena de excrementos. Me ahogaba.
«Ahora, sal a pedir libertad al Presidente,
que te manda este regalo», me decían.
Me siento apaleado, esta costilla me la rompieron.
Pero por dentro estoy como antes, camarada.
A nosotros no nos rompen sino matándonos.

* * *

Y así Carlos Bousoño (con lema o señal explicitadora de actor y voz poemática)

(Habla el muerto)

Y ya estamos aquí. Un muro vela,
alto frente a la noche que ha caído.
Las estrellas, más grandes que la vida,
que la orgullosa vida que ellos viven,
vela también. La noche se ha cerrado.

* * *

O este espléndido ejemplo de Angel García López, poema de su libro *Volver a Uleila* (1971), discurso de un actor o personaje identificado en el verso primero (Lope de Vega), apuntado ya por la localización que da el lema textual, y que además presenta la original novedad (*apóstrofe escénico*, entonces) de que ese discurso actorial se dirige o proyecta hacia un tú (periférico) identificable con un destinatario plural indeterminado (los lectores). Léase ese ejemplo:

Félix Lope. De Vega, mi apellido.
Dos veces desposado y dos viudo.

Enamorado, miles. –Males pudo
tener más que cuaquier otro nacido–.

Pero salvé el honor. Viví cumplido
con la justicia y con la pluma. Dudo
puedan culparme, pues que fue mi escudo
verso labrado, corazón pulido.

Fui seductor, raptor, galante, amante.
Y quise mucho –amar es lo importante–.
Id a pedir la cuota a las mujeres.

Pero mirad mis versos y mi obra.
Si nada falta ni, tampoco, sobra,
estas son mis razones. Mis poderes.

Obra poética completa, I, Madrid: Torre Manrique Publicaciones, 1988, p. 170.

También en este apartado de la **escenificación** se dan casos de atractivas complejidades. Léase al respecto este texto de Rafael Alberti –«Prisionero»–, perteneciente a *El alba del alhelí*:

1

–Carcelera, toma la llave,
que salga el preso a la calle.

Que vean sus ojos los campos
y, tras los campos, los mares,
el sol, la luna y el aire.
Que vean a su dulce amiga,
delgada y descolorida,
sin voz, de tanto llamarle.

Carcelera, toma la llave,
que salga el preso a la calle.

2

¡Lo que haría yo,
si saliera al sol!

Si yo al sol saliera,
iría al molino
de la aceitunera.

–¿Qué haces tú, molino
de la carretera?
¿Y la molinera?

¡Escóndete, sol,
pues no salgo yo!

* * *

4
(SÚPLICA)

–Ya sube las escaleras,
de verde la primavera.

–¡Niñas, abrid las ventanas!
decidle a la carcelera...

–Ya van aplaudiendo el aire
las palomas mañaneras...–

–¡Palomas de pico blanco,
decidle a la carcelera...

–La sombra del calabozo
no siente el azul de afuera–.

–¡Arcángeles de las torres,
decidle a la carcelera...

–La ventana de la cárcel
es ventanita de yerro,
por donde no pasa el aire.

Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí, Madrid: Ed. Castalia, 1987, pp. 218-219.

Y en el que encontramos lo siguiente:

(i) identificación, ya con el título, del actor lírico o poemático (figuración del «prisionero»);
(ii) participación, en la primera parte, de un actor-testigo que apela a la carcelera;
(iii) en la parte segunda está en la voz del «prisionero», que sueña lo que haría en libertad;
(iv) la parte cuarta –«Súplica»– tiene dos modulaciones: una, las acotaciones escénicas que el hablante (externo) va apuntando; otra, las intervenciones apostróficas –tan dramáticas– que el actor dirige suplicando su libertad;
(v) en resumen, pues, una *actorialización principal* (el prisionero que sueña y pide su libertad), otra *secundaria* (personaje que invoca a la carcelera), y acotaciones debidas al *hablante* (que deja la voz a esos actores líricos).

La modalización de este signo se completa, finalmente, con el **diálogo escénico,** fórmula que supone la participación de dos o más actores poemáticos, y la consecuente tensión dialógica entre ellos. Lo utiliza Vicente Aleixandre en su última hora –de título ya ilustrativo– *Diálogos del conocimiento* (1974):

LA MUCHACHA

La vida puede ser tocada y veo
que entre luces sus límites se ofrecen.
Ese bulto es un bien. Te llamo, y pura
soy, e impura, como la realidad. Real, despierto.

EL VIEJO

Ayer viví. Mañana ya ha pasado.

LA MUCHACHA

Este grito es mi luz. El hombre existe.
Tú y yo somos el hombre. Sí, ha vivido,
pues vivirá. Mañana ya ha nacido,
pues aquí estoy. Mañana, y hoy, y ayer.

EL VIEJO

Lejos estoy. Muy lejos. No en espacios,
sino en tiempo. Ayer murió.
Mañana ya ha pasado.

EL VIENTO

Pues todo el hombre ha muerto.

* * *

(«Después de la guerra»)

Y en un espléndido ejemplo de Mariano Roldán, la señal parentética vuelve a ser explicitadora –además del propio título– de la modalidad que se utiliza, aparte de aclarar la identificación –Juan Bernier, Ricardo Molina, Pablo García Baena, poetas del grupo *Cántico*– de los actores:

(Homenaje, en el tiempo, a tres poetas cordobeses)

–Bueno, Juan, ya hace rato que callas. Dinos algo.
¡Que estás ahí, bebe que bebe, piensa
que piensa, con las cejas en punta, contemplando
el humo del cigarro, y más pareces
Buda entre sahumerios que cordobés de hoy!

* * *

–¿Lo ves, Ricardo? Es intratable. Intentas
hacerle hablar, y nos insulta cínico.
¡Claro, como es más viejo, se permite
la admonición! ¡Qué hombre éste!
Hoy no lo aguanto. Así que ahí os quedáis...
–¡Espera, Pablo! Juan, ¿qué nos decías?
–Os decía que vivo, y que me gusta.

Que a cada instante de existencia
es más fuerte en mi cuerpo el deseo de existencia,

* * *

(«Diálogo de Juan, Ricardo y Pablo»)

En esta amplia sistematización de las **actitudes líricas** no se agota, no obstante, todo el complejo cuadro de la modalización (figuras pragmáticas). Además de lo referente a la focalización, patentización/latencia del hablante, etc., hay que considerar además la categoría de voz, entendiendo entonces por tal lo que, en un sentido muy amplio, corresponde a los modos del discurso, o –quizás para ser más precisos– a las «señales» del hablante con respecto al enunciado lírico, los «filtros» subjetivos que marcan sus grados o tonos de implicación o adhesión, los «gestos», en fin, propios del sujeto modalizador[11].

En esa línea, pues, la categoría de **voz** propuesta (sobre claves tan generales) se correspondería (o clasificaría) con tres funciones muy definidas. Básicamente tendríamos:

[F1] -----------------> **función patética:**

Es la que corresponde a marcados *actos de lenguaje expresivos*, que tiñen un poema de una muy peculiar tonalidad o que, incluso, determinan acaso concretas formas líricas.

En esa amplia gama de actos entrarían, por ejemplo, el de la **petición o ruego**, con casos tan modélicos –y líricamente ricos– como la **oración**, tal ésta de Luis Pimentel:

Señor, él ya no posee nada.
En las cuatro plazuelas suyas,
cuatro cirios arden,
cuatro ángeles fríos entre el polvo y sus papeles.
Dadle, Señor, tan sólo una hierba
a él, que sacó de debajo de cualquier piedra
maravillosos sueños.

* * *

Dadle la mísera llama de una bujía
a él, que lo ha dado todo:
la rosa que hizo día y noche con sus dedos.

* * *

(«Oración al poeta muerto»)

[11] Para la voz, tal como la intentamos categorizar aquí, *vid.* muy especialmente E. BENVENISTE, «L'appareil formel de l'enonciation», *Langages*, 17 (recogido luego en *Problèmes de lingüistique gènerale* II, Paris: Gallimard, 1974); los estudios de G.T. WRIGHT en *The Poet in the Poem. The personae of Eliot, Yeats and Pound*, University California Press, 1960; la monografía de ROBERT P. ELLIOT, *The Literary Persona*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1982, y el estudio de Patrik Cruttwell «Markers and Persona», *The Hudson Review* 12 (Winter 1959-60).

O esta sentida invocación –en ese registro de «pedir»– de Rafael Morales:

Danos tu luz, Señor, para esta pena,
corta de tu jardín tanta agonía,
tanto oscuro dolor, la sombra fría
que al corazón del hombre ciega y llena.

* * *

(«Invocación el Señor»)

Luego, estaría –en sus diversas intensidades y valores– la pregunta, como ésta que a Dios le dirige Vicente Gaos, justamente en un poema de *Sobre la tierra* que así se titula (1945):

Dime si soy mortal, Dios mío, dime
si somos sólo sombras fugitivas,
sueños de tu rencor, llamas que avivas
con tu viento (...)

* * *

Dime si viviré mientras Tú vivas.

* * *

O como, con su acendrado dramatismo, hace José Luis Hidalgo en una composición de *Los muertos* (1947):

Señor, lo tienes todo: una zona sombría
y otra de luz, celeste y clara.
Mas, dime Tú, Señor, ¿lo que se han muerto,
es la noche o el día lo que alcanzan?

* * *

Dime, dime, Señor, ¿por qué a nosotros
nos elegiste para tu batalla?
Y después, con la muerte, ¿qué ganamos,
la eterna paz o la eternal borrasca?

Podría añadirse, ya en otro registro, bien característico por cierto de la lírica del desarraigo existencial, el grito o la imprecación, abierta expresión, obviamente, de un yo que, desde el abismo y el vacío, abocado a la muerte (la nada), apela con angustia a un Dios del «poderoso silencio». Lo formula con sobrecogedor agonismo Blas de Otero:

(...) desgarrando
mi soledad mortal, te voy llamando
a golpes de silencio. Ven, te digo

como un muerto furioso. Ven. Conmigo
has de morir. Contigo estoy creando
mi eternidad (...).

(...) Pero te llamo
a golpes de agonía. Ven. No quieres.
Y sigo, muerto, en pie (...).

* * *

(«Tú, que hieres»)

Naturalmente, en este apartado tienen especial relieve lo que marcan los signos melódicos (exclamación, interrogación) como señales de modalidades subjetivas (centrípeta, centrífuga), los signos de dilación, los indicadores interjectivos, o procedimientos de énfasis afectivo *(ecfonema, epifonema...)*, etc. Véase, por ejemplo, cómo el descriptor de acertada visión sensitiva impresionista se implica emotivamente –signos de entusiasmo, explosión de alegría, de vida– en el final del machadiano «Orillas del Duero»:

Se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario.
Girando en torno a la torre y al caserón solitario,
ya las golondrinas chillan (...).

* * *

Es una tibia mañana.
El sol calienta un poquito la pobre tierra soriana.

* * *

relieve exclamativo	¡Chopos del camino blanco, álamos de la ribera,
[entusiasmo,	espuma de la montaña
alegría]	ante la azul lejanía,
	sol del día, claro día!
EPIFONEMA	*¡Hermosa tierra de España!*

[F2] ---------------> **función modal:**

Este segundo aspecto de la **voz** se relaciona con **actitudes proposicionales**[12], i.e., determinados verbos *(deber, creer, saber, querer,* etc.), que marcan –como operadores– los modos del locutor y rigen en tal sentido el enunciado.

Pues bien, en ese cuadro de los valores modales que estamos considerando aparecen, en primer término, los pertenecientes a los sistemas cognitivos, cuya formulación básica se da con «saber» y «creer». La positividad de la creencia –reforzada, además, y frente a un «reconocimiento» (ver) negativo– organiza el poema oteriano de «Fidelidad»:

Creo en el hombre. He visto
espaldas astilladas a trallazos,

12 *Vid.* J. MOLINO/J. GARDES-TAMINE, *Introduction à l'analyse de la poesie*, París: PUF, 1982, vol. I, pp. 153 y ss. También, y sobre las *modalidades*, A. J. GREIMAS, *Del sentido III*, Madrid: Gredos, 1989, pp. 79-154, y B. POTTIER, *Teoría y análisis en lingüística*, Madrid: Gredos, 1992, cap. XVI.

almas cegadas alcanzando a brincos
(españas a caballo
del dolor y del hambre). Y he creído.

* * *

La modalidad virtualizante del «querer» (categoría volitiva), se manifiesta especialmente clave en una intensa composición de César Vallejo, muy explicitadora –en dramatismo, en razón cordial, en ironía– de su poética:

Me viene, hay días, una gana ubérrima, política,
de querer, de besar al cariño en sus dos rostros,
y me viene de lejos *un querer*
demostrativo, otro *querer* amar, de grado o fuerza,

* * *

Y *quiero,* por lo tanto, acomodarles
al que me habla, su trenza; sus cabellos, al soldado;

* * *

Quiero ayudar al bueno a ser su poquillo malo

* * *

¡Ah *querer,* éste, el mío, éste, el mundial,
interhumano y parroquial, provecto!

* * *

O, asimismo, el «querer ser/hacer» hernandiano en la elegía a Ramón Sijé, con el que desde el primer verso expresa con dramática intensidad el deseo de transformación del yo lírico con el *tú de la lamentación* (propio de la elegía):

Yo *quiero ser* llorando el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma, tan temprano.

* * *

Quiero escarbar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte a parte
a dentelladas secas y calientes.

Quiero minar la tierra hasta encontrarte
y *besarte* la noble calavera
y *desamordazarte* y *regresarte.*

* * *

Y, de modo complejo, sutil y no menos intenso, en una ajustada canción de Alberti, de su libro *Baladas y canciones del Paraná* (1954), se modulan un pasado «querer ser», anhelo de plenitud de vida y canto vario –múltiple–, y un incierto presente, cumplida ya la edad (tiempo), regido o dominado («yo

no sé») por la negatividad cognitiva (referencia a la ignorancia o desvalimiento existencial):

[Canción 22]

Yo no sé –dímelo, viento–,
si al cabo de tantos años
el canto que sopla dentro
de mi corazón, la música
de mi corazón son algo
más que tú, que eres tan sólo
viento.

¿Qué he sido, viento?
Viento quizás, sólo viento.
Solo, ahora, aquí contigo,
de cara a ti –dime, viento
cansado de estas barrancas–,
¿soy lo que tú, sólo viento?

Quise ser vario, diverso,
múltiple, tener un cántico
pleno.

Yo quise
tener un cántico pleno.

Pero *no sé,* viento solo,
perdido de estas barrancas,
si seré al fin lo que tú:
viento.

Algo que tan sólo pasa
y en nadie deja recuerdo.

Viento quizás, sólo viento.

Negatividad –apuntábamos– que podríamos hacer contrastar con la dramática certidumbre («saber» como «fe de vida») que expresa José Hierro:

Sé que el invierno está aquí,
detrás de esa puerta. *Sé*
que si ahora saliese fuera
lo hallaría todo muerto,
luchando por renacer.
Sé que si busco una rama
no la encontraré.
Sé que si busco una mano
que me salve del olvido
no la encontraré.
Sé que si busco al que fui
no lo encontraré.

Pero a lo que contrapone, finalmente, afirmación de alegría:

Pero toco la alegría,
porque aunque todo esté muerto
yo aún estoy vivo y lo sé.
(«Fe de vida»)

[F3] ----------------> función ideológica:

Finalmente, el *hablante lírico* –como *sujeto modalizador*– puede implicarse mediante «gestos» ideológicos, es decir, determinados comentarios, aclaraciones, matizaciones, reflexiones, incisos, etc. Se trata siempre –según se ve– de grados diversos de intromisión que pretenden «orientar» en algún sentido el mensaje.

En su espléndido poema «Requiem», modelo de la forma lírica que él mismo identifica como «reportaje» (narratividad, relieve de la anécdota, distancia objetivadora), al final el hablante externo, que se había limitado *–enunciación lírica–* a participarnos una dramática historia (muerte de un emigrante español en América), cierra su relato con uno de esos «gestos» (aclaración y apostilla):

* * *

Requiem aeternam.

Definitivamente todo
ha terminado. Su cadáver
está tendido en D'Agostino,
Funeral Home. Haskell. New Jersey.
Se dirá una misa cantada
por su alma.
Me he limitado
a reflejar aquí una esquela
de un periódico de New York.
Objetivamente. Sin vuelo
en el verso. Objetivamente.
Un español como millones
de españoles. No he dicho a nadie
que estuve a punto de llorar.

Por su parte, y en «Camposanto en Colliure», Angel González, en un poema de acento reflexivo que parte de su visita a la tumba de Machado, y que con contenida intensidad (y juego irónico con la contrafactura sobre la frase hecha y la técnica del *collage*) evoca trágicas circunstancias de la historia española (los exiliados de la guerra civil, los emigrantes), termina también –cierre

poemático– con una «declaración» («gesto», pues, ideológico) sobre un querer de deseo personal:

Aquí paz
y después gloria.
Aquí,
a orillas de Francia,
en donde Cataluña no muere todavía
y prolonga en carteles de «Toros à Ceret»
y de «Flamenco's Show»
esa curiosa España de las ganaderías
de reses bravas y de juergas sórdidas,

* * *

Dramático destino,
triste suerte
morir aquí
paz
y después...
perdido,

* * *

Quisiera,
a veces,
que borrase el tiempo
los nombres y los hechos de esta historia
como borrará un día mis palabras
que la repiten siempre tercas, roncas.

En esta función apuntada puede incluirse, asimismo, el juego de la ironía por parte del sujeto (hablante) modalizador, y el uso de la antífrasis. Así, en este otro ejemplo de Angel González («Lecciones de buen amor»), que ya desde su (irónico) título trata de presentarnos la vida de una pareja vacía de amor, sujeta sólo a la frialdad y falsedad de los convencionalismos:

Se amaban.
No demasiado jóvenes ni hermosos,
algo marcados ya por la fatiga
de convivir durante aquellos años,
una alimentación con excedente
de azúcar y de grasa había dañado
su silueta.

* * *

Pero se amaban y se mantenían
juntos. Juntos se les veía
en la misa de doce, los domingos,

* * *

Juntos con otros seres también juntos
pasaban las veladas de la tarde
exponiendo al unísono
idénticas creencias,

* * *

y se veían
tal como eran por dentro, justamente,
con exactitud el uno al otro,
pasando
mental revista a un asco introvertido
en la letal penumbra de las glándulas
y a un mutuo horror basado en experiencias
más lúcidas –no mucho más, es lógico.
Pero
no se lo decían nunca, porque
–como afirmaban todos sus amigos–
¡se amaban tanto, tanto, tanto!

O en este de Celso Emilio Ferreiro («Poema nuclear») –que damos en su versión al castellano–, irónico elogio del poder aniquilador de la bomba nuclear:

¡Qué bien, que la bomba viene con su estrépito!
La bomba, ¡bong!, la bomba, buen amigo.
La bomba con alambres, con hormigas,
con hornos para asar niños rubios.

* * *

¡Qué bien que la bomba viene! En un instante
la amable primavera se hace ceniza
de vagos isotopos placentarios,
de letales sonrisas derretidas
bajo un arco de átomos triunfales.
La bomba, ¡bong! La bomba con un bombo
de setas y volutas abombadas,
rápida viene, mírala, ahí viene, buen amigo.
¡Nos está bien! ¡Está bien! ¡Está bueno!
¡¡¡Booong!!!

7. Figuras léxico-semánticas

Son muy diversos los (posibles) operadores que cabe clasificar en este apartado, pues la peculiar selección léxica actualizada en un determinado poema implica haces de múltiples y complejas relaciones. De este modo, un primer estrato puede categorizar hechos que corresponden a los niveles y clases léxicas; otro, catalogaría la peculiar actividad de los signos patéticos determinantes de la tonalidad de sentimiento, o lo que viene a ser lo mismo, los ejes isopáticos que funcionan en el texto; un tercer estrato, en fin, clasificaría todo lo concerniente al proceso imaginativo, a las especiales configuraciones poemáticas, los rasgos definidores que lleven a establecer una gramática de la imagen (estructura interna, forma, modos de complicación, etc.).

En cualquier caso, procedimientos que, correspondientes a uno u otro estrato del amplio apartado, tienen su fundamento operativo en las unidades del tejido léxico del texto, y son, desde luego, parte esencial para el diseño del sistema expresivo. Partiendo, pues, de esa elemental clasificación de operadores, trataremos de detallar, a continuación, los aspectos más importantes y pertinentes que el análisis pueda deparar.

En las elecciones léxicas que se operen habrá que tener en cuenta, en primer término, el abanico de variedades que se diseñan en la arquitectura de la lengua, esto es, las del *eje diatópico* (horizontal, extensión geográfica, diferencias dialectales), el *eje diacrónico* («en profundidad» temporal, arcaísmos, neologismos, etc.), el *eje diastrático* (vertical, distribución social) y, por último, el *eje diafásico* (los distintos «estilos» de lengua, literaria, científica, familiar...)[13].

La realización de estas selecciones puede deparar hechos léxicos de especial interés y pertinencia expresiva. Peculiares «inserciones» de términos, uso de esquemas formularios, expresiones propias de otras modalidades o registros, calcos o préstamos, etc., tal vez lleguen a convertirse en curiosos operadores, en figuras con un preciso –según los casos– valor o relieve estilístico.

[13] Cfr. L. Flydal, «Remarques sur certaines rapports entre le style et l'etat de langue», *NTS*, 16, 1951, pp. 240-257, y E. Coseriu, «Introducción al estudio estructural del léxico», en *Principios de semántica estructural*, Madrid: Gredos, 1977, pp. 118 y ss.

Esos operadores –o «excitadores»– léxicos, entonces, los podríamos ordenar en la clasificación siguiente:

1. Relieve de originales creaciones léxicas:

Conciencia en pleamar y *pleacielo,*
en *pleadiós,* en éstasis obrante universal.
Con oído de Dios te escucho, mar,
verdemar y *amarillomar* saltado,

* * *

Tú estás, dios deseado, en la *circumbre,*

(JUAN RAMÓN JIMÉNEZ)

El diablo hocicudo,
ojipelambrudo,
cornicapricudo,
perniculimbrudo
y rabudo,
zorrea,
pajarea,
mosquiconejea,
humea,
ventea,
peditrompetea,
por un embudo.
(RAFAEL ALBERTI)

Días hundidos,
erguid,
giraldead el aire
frío.
(BLAS DE OTERO)

Ojinegra la oliva en tu mirada,
boquiabierta la tórtola en su risa,
en tu amor pechiabierta la granada,
barbioscura en tu frente nieve y brisa.

Rostriazul el clavel sobre tu vena,
malherido el jazmín desde tu planta,
cejijunta en tu cara la azucena,
dulceamarga tu voz en tu garganta.

* * *

(MIGUEL HERNÁNDEZ)

2. Uso de todo lo que pertenece al discurso citado, esto es, frases hechas, locuciones, lenguaje proverbial, citas, etc., bien utilizados de manera directa, bien apoyándose en tal tipo de fórmulas a modo de calco, falsilla, referencia.

locuciones, lenguaje proverbial, citas

«*¡Ah de la vida!*»... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!

[«¡Ah de la casa!» «¡Aquí de los míos!»]

* * *

«Pues, ¿con sus once de oveja
–dijo– nieto de un zamarro,
quiere *meterse en docena?*
También *llevará su ajo.*
(F. DE QUEVEDO)

[«entrometerse en lo que no le toca»]
[«entrometerse con personas de más categoría»]
[«dar a uno algo que le duela»]

Hombre que viene en el otoño,
andad
con pies de plomo, que el *silencio es oro*

[«el tiempo es oro»]

* * *

Soy el primero *en sudar tinta*
delante del papel.
(BLAS DE OTERO)

3. **Signos de coloquialidad** (incluso «tacos»), imitación (ilusión) del habla popular, voces de jergas, etc.

que me están royendo el mundo, mi alma, mi alma,
y, ¡ah!, los insectos,
y, ¡ah!, los *p*... insectos.
DÁMASO ALONSO, «Los insectos»

* * *

¡Gran ciudad!: ¡Gran demontre!: ¡Gran puñeta!

* * *

¡Rascacielos!: ¡Qué risa!: ¿Rascaleches!
(MIGUEL HERNÁNDEZ)

la rúbrica rabiosa que el aire
deja
de un avión *¡qué cabrón!* a reacción.

* * *

Le pido a Dios que me perdone
y *a todo dios* excúsenme.
(BLAS DE OTERO)

muy menudo de facciones
y *muy gótico de espaldas*
(F. DE QUEVEDO)

[voz de germanía, «grande»]

4. Expresiones, fórmulas, etc., propias de otras modalidades (o «estilos»). Blas de Otero –primer ejemplo– cierra un poema con esquema de signo testamentario *(lenguaje jurídico)*, mientras que Gloria Fuertes –cita segunda–, y aparte del uso también de frases hechas, términos coloquiales, popularismos, etc., construye su poema como «calco» de una oración (el «Padre nuestro»):

Yo doy todos mis versos por un hombre
en paz. Aquí tenéis, en carne y hueso,
mi última voluntad. Bilbao, a once
de abril, cincuenta y uno.

(BLAS DE OTERO)

Padre nuestro que estás en los cielos
¿por qué no bajas y te das un garbeo?
Si te interesas por nuestros Fueros,
glorificado sea tu abuelo.
Al obrerito y al palaciego
tus ordenanzas vienen al pelo.
–Hágase mi voluntad así en la mina
como en el lapicero–.

La «castaña» nuestra de cada día
dánosla hoy,
y disculpa nuestros ocios así como nosotros
«tragamos» a nuestros superiores,
no nos dejes caer con el «tablón».

Mas líbranos del bien también.

(GLORIA FUERTES)

En textos de su último ciclo poético, Carlos Bousoño acerca el enunciado lírico a fórmulas propias del *discurso científico*, de rigor denotativo y razón expositiva, pero justamente para desarrollar –ahí la poderosa desautomatización y el efecto «extrañador»– ecuaciones imaginativas de altas dosis de irracionalidad. Así en el poema «Investigación del tormento» (I):

Toda emoción se origina y se hunde en la realidad, arraiga como
/ un árbol en ella, y de ella vive y se nutre, la representa y pone
como un actor en el escenario, o un hábil diplomático
en el salón del trono. Por eso podremos empezar por decir, cuando
/ hablamos de ella, que a veces
la emoción ha de vestir uniforme y representar un papel en la so-
/ ciedad, e incluso no asombra
verla ostentar medallas, entorchados o cruces (...).

* * *

Ella, en efecto, al revés, sigue ordenadamente una pauta, obedece
un dictado, interpreta concienzudamente la vida. En verdad,

siempre nos dice algo, sabroso y repentino,
sobre la realidad que examina. Tiene rigor de axioma,
pero no sólo eso: deduce sin titubear, no vacila
como la claudicante razón (...).

* * *

5. Uso de dialectalismos, localismos, hablas regionales, voces indígenas, etc.:

Así, por ejemplo, en este poema («La cueca larga») de Nicolás Parra, cargado de sabor popular y con expresivas marcas léxicas (*cueca, negra, boche*):

Voy a cantarme una cueca
más larga que sentimiento
Para que mi negra vea
Que a mí no me cuentan cuentos.
Los bailarines dicen
Por armar boche
Que si les cantan, bailan
Toda la noche.
(NICANOR PARRA)

O este texto («Preludio en Boricua»), de Luis Palés Matos, tan rico en ritmos y voces, muestra bien interesante de poesía *negra* hispana:

Tuntún de pasa y grifería
y otros paejos tuntunes.
Bochinche de ñañiguería
donde sus cálidos betunes
funde la congada bravía.

Con cacareo de maraca
y sordo gruñido de gongo,
el telón isleño destaca
una aristocracia macaca
a base de funche y mondongo.

* * *

6. Uso, finalmente, de **extranjerismos** –términos o expresiones de otra lengua–, que pueden alcanzar muy distinta razón expresiva. En los dos ejemplos que citamos, parece clara la intención irónica, de fina comicidad en el texto de Dámaso Alonso –¡«babel» de hotel!–, y de acentuado matiz de denuncia en Nicolás Guillén:

Alloh! Alloh! Alloh!
Ham'se jesehn?
Verkehrt! Pero, si yo...
(Y zumba, encima, un tren).

Siebenundzwanzig, null, siebenunddreissig!
Pero el boleto dice aquí...

D-Zug! Nach Wien... Und über Leipzig?
C'est ça! Justement pour Paris!

(Cuarto 583:
llorando tenue el día está.)
Io bisogno... Yes!
Cuando usted quiera.
Mais, oui!
Ja!
DÁMASO ALONSO, «Zentral Hotel»

¡Ah, no podéis recordarlo!
Lo habéis disuelto en tinta inmemorial.
Lo habéis robado a un pobre negro indefenso.
Lo escondísteis, creyendo
que iba a bajar los ojos yo de la vergüenza.
¡Gracias!
¡Os lo agradezco!
Gentiles gentes, *thank you!*
Merci!
Merci bien!
Merci beaucoup!
Pero no... ¿Podéis creerlo? No.
Yo estoy limpio.

(NICOLÁS GUILLÉN)

O, por fin, el juego de palabras que con términos latinos y griegos hace Angel González en su poema «Empleo de las nostalgias»:

Amo el campus
universitario,
sin cabras,
con muchachas
que *pax*
pacem
en latín,
que meriendan
pas pasa pan
con chocolate
en griego,
ya saben lenguas vivas
y se dejan besar
en el crepúsculo
(también en las rodillas)
y usan
la coca cola como anticonceptivo.

* * *

Pero todavía –y es un aspecto que debemos tener muy presente– hay una segunda perspectiva de la selección léxica. «Cada poeta –explica Alarcos Llorach[14]– selecciona las voces más idóneas por sus particulares resonancias, para expresar sus vibraciones sentimentales. Por eso –añade– cada poeta, con sus sentimientos particulares y la temperatura típica de sus vivencias, suele tener predilección por determinados grupos de palabras».

Y es que –no debe olvidarse– las palabras presentan una amplia zona de marginalidad semántica[15] en torno a su significado conceptual (o noético), gama compleja de notas –connotaciones, resonancias afectivas, valores irracionales, cadenas asociativas, etc.– que constituye su(s) significado(s) existencial(es) o patético(s). Y sucede además que, en la poesía, estas notas patéticas oscurecen (dejan en un segundo plano) la base noética y se ponen ellas en primer plano de relevancia expresiva. De esta manera, y en las complejas interacciones del propio contexto poemático, las palabras llegan a contraer insospechadas relaciones de parentesco: términos muy alejados en su significado intelectual, objetivo-denotativo, pueden convertirse y actuar como sinónimos (patéticos o emotivos) en la actualización de sus notas afectivas y fantasísticas. Consecuentemente, y de acuerdo con estos funcionamientos léxicos, en un poema cabrá diseñar las pertinentes **isopatías**[16], es decir, los ejes o haces de palabras que responden a un mismo componente patético (a un mismo **patema**), analizando así la **tonalidad de sentimiento**, el temple anímico dominante.

Veamos, en primer lugar, este texto de Aleixandre («Cantad, pájaros»):

> Pájaros, las caricias de vuestras alas puras
> no me podrán quitar la entristecida
> memoria. ¡Qué clara pasión de un labio
> dice el gorjeo de vuestro pecho puro!
> Cantad por mí, pájaros centelleantes
> que en el ardiente bosque convocáis alegría
> y ebrios de luz os alzáis como lenguas
> hacia el azul que inspirado os adopta.
> Cantad por mí, pájaros que nacéis cada día
> y en vuestro grito expresáis la inocencia
> del mundo. Cantad, cantad, y elevaos con el alma
> que me arrancáis, y no vuelva a la tierra.
>
> *OC. cit.*, p. 620.

[14] *La poesía de Blas de Otero*, Oviedo: Universidad, 1955, p. 39. *Vid.* también, al respecto, J. PFEIFFER, *La poesía*, México: FCE, 1951, pp. 42 y ss.

[15] Vid. T. SLAMA-CAZACU, «La structuration dinamique des significations», en *Mélanges linguistiques publiées à l'occasion du VIII Congrès International de Linguistes à Oslo, du 5 au 9 août*, 1957, Academie de la République populaire roumaine, Bucarest, 1957.

[16] Vid. J. COHEN, *El lenguaje de la poesía*, Madrid: Gredos, 1982, especialmente pp. 142 y ss.

Temáticamente, el poema nos comunica un deseo –fuerte impulso volitivo– del yo lírico de sentirse espiritualmente transformado («elevaos con el alma (...), y no vuelva...»), enajenarse de tierra y tristeza al escuchar ese canto de los pájaros. Ahora bien, y sobre tal motivo, la composición actualiza un patema de pura plenitud vital, una tonalidad clara, positiva, que asociamos a una *vivificación jubilosa y exaltada*, y ello mediante –o a través de– dos **ejes isopáticos** complementarios. Uno, de términos convergentes en la nota (patética) de *vida con fuerza, arrebatada;* otro, en la nota de *pureza, espiritualización*. En cada uno de esos ejes –*vida, alegría/pureza*– serían los términos inductores de las series respectivas:

> –gorjeo - pasión - alegría - ebrios (de luz) - cantad - grito - ardiente - puras - puro - centelleante - azul - nacéis - inocencia - elevaos - alma - alas - caricias - clara.

Veamos, a continuación, este poema (XC) de Antonio Machado:

Los árboles conservan
verdes aún las copas,
pero del verde mustio
de las marchitas frondas.

El agua de la fuente,
sobre la piedra tosca
y de verdín cubierta,
resbala silenciosa.

Arrastra el viento algunas
amarillentas hojas.
¡El viento de la tarde
sobre la tierra en sombra!

PC, cit., p. 146.

La composición es, ahora, el *cuadro* de un atardecer otoñal –motivo muy del gusto y recurrente en la lírica machadiana–, y captado además con precisa y rica visión sensitiva impresionista. Cuadro, pues, de apunte descriptivo, centrado en tres elementos: los árboles, la fuente, el viento. Tal la «objetividad» temática.

Sin embargo, es claro que el texto «expresa» mucho más, especialmente cuando llegamos al cierre exclamativo final y, más en concreto, a la expresión «la tierra en sombra». Esa «sombra» final, límite, adquiere una insospechada riqueza –poderosa y sobrecogedora irradiación, resonancia– porque recibe una intensa carga patética, todo un **eje isopático** acumulado a lo largo de las tres estrofas, con recurrencia sobre una nota de *fúnebre soledad, de monótono y dramático vacío*. Ese eje léxico –actualizador del **patema**– estaría formado, sobre todo, por palabras como «mustio-marchita-piedra-silenciosa-arrastra-amarillentas-tarde», sinónimos, pues, afectivos en tanto actualizan convergentemente esos componentes de negatividad, i.e., una tonalidad oscura de lo ***inerte-extinguido-caído-callado***, etc.

Un último aspecto –la **función imaginativa**– es ya un operador semántico bien conocido y estrechamente asociado, desde siempre, a la expresión poética, de modo que la imagen –en un sentido amplio– ha llegado a ser considerada formante indispensable de la poesía[17]

Cuando hablamos de **función imaginativa** nos referimos, en principio, a una relación entre dos planos –A. *real*; B. *imaginario*, un *soporte* y un *aporte*–, ecuación legalizada –i.e., que tiene sentido– merced a un *fundamento*, haz de notas comunes a los términos en cuestión. Tengamos estos tres casos, ejemplos de Manrique, Aleixandre y Bousoño:

(a) Nuestras vidas son los ríos (...)

(b) Este beso en tus labios (...)
como un mar que voló hecho un espejo,
como el brillo de un ala (...),

(c) Mas muchos hombres hay como la lluvia
oscura e infinita.

En la imagen manriqueña –tan conocida– es fácil descubrir cómo el tal fundamento es de naturaleza objetiva: la relación A = B se apoya en unas notas lógicas, que se nos evidencia racionalmente. Por tanto:

A ——→ {F} ——→ B
Vidas ↓ ríos

/extensión/ + */orientación/* + */límite/*

En cambio, en los versos de Aleixandre no percibimos razón de semejanza objetiva entre los planos; se trata, ahora, de un *fundamento subjetivo*, de índole-intuitivo-emotiva, meramente impresiva. «Beso» y «mar que voló...»/«brillo de una ala» sólo se parecen en una común suscitación que nos provocan o despiertan, y que aquí –aproximadamente– serían notas sugestivas de *alegría-plenitud-ilusión-pureza vivificadora* (pues, en fin, a eso asociamos *luz* (espejo, brillo), *ascensionalidad* (voló, ala), *mar* (además como mágicamente transformado), etc. Luego,

A ——→ {F} ←—— B
beso ↓ mar que voló...
brillo de un ala

/alegría/ + */plenitud/* + */ilusión/* + */pureza vivificadora/*

[17] Para todo lo referente a la *función imaginativa* (imagen, estructura, formas, tipología, etc.), puede verse I. A. RICHARDS, *The Philosofy of Rhetoric*, New York, Oxford University Press, 1965; C. BROOKE-ROSE, *A Grammar of Metaphor*, Londres, 1958; OWEN THOMAS, *Metaphor and Related Subjets*, New York: Randon House, 1969; WINIFRED NOWOTTNY, *The Language Poets Use*, London: The Athlone Press, 1962, y el trabajo de J. DUBOIS *et al.*, *Rhetorique de la poésie*, Bruselas: Complexe, 1977.

Entre nosotros, C. BOUSOÑO, *TEP*, *cit.*, y J. A. MARTÍNEZ, *Principios del lenguaje poético*, Oviedo: Universidad, 1975.

Y también de fundamento subjetivo es el ejemplo citado de Bousoño, ya que esa asociación entre «hombres» (A, *tenor de la imagen*) y «lluvia oscura...» sólo se legaliza en razón de notas impresivo emotivas, haz sugestivo de *tristeza-soledad-* (misterioso) *vacío* (...).

Ahora bien, y sobre la base de ese distinto fundamento (*objetivo/subjetivo*), la ecuación imaginativa presenta variadas fórmulas de transposición textual (su estructura externa, su concreta formulación en el poema), estableciéndose así una amplia tipología de la figuración. Esas fórmulas varias las esquematizaremos y clasificaremos en el cuadro siguiente:

FUNDAMENTO OBJETIVO	FUNDAMENTO SUBJETIVO
1. *Símil* o *comparación:* A como B	1'. *Imagen visionaria:* A como B; A es B; A, B
2. *Imagen* (sentido estricto): A es B; A, B	2'. Símbolo: [A] ← B
3. *Metáfora:* [A] - B	
4. *Imagen verbal* o *adjetiva:* S-[a] b	3'. *Visión:* S-[a]-b

Reseñaremos a continuación algunos ejemplos:

1. De acuerdo con la fórmula expuesta, en el símil están patentes los dos planos (A y B), con un elemento de relación («como», que establece la analogía):

La blanca cigüeña
como un garabato,
tranquila y disforma, ¡tan disparatada!
sobre el campanario.
(A. MACHADO)

Si pusieras tu lengua *como una flecha roja*
(P. NERUDA)

2. En la imagen (acepción concreta) vuelven a aparecer (A) y (B), pero ahora identificados mediante verbo copulativo («ser»), en fórmula apositiva, o —también lo podemos incluir aquí— en sintagma complejo (núcleo nominal y modificador preposicional o indirecto):

El sol *es un globo de fuego,*
la luna *es un disco morado.*

(A. MACHADO)

¡Oh guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas.
(F. GARCÍA LORCA)

¡Calla, álamo, *sobrio*
hachón ardido de la espera!
(C. RODRÍGUEZ)

y tus tetas *de nácar* y tus pies *de amapola*
(P. NERUDA)

3. En la metáfora sólo se patentiza el plano imaginativo o *vehículo* (B). Desde él, y por reducción lógica (a través de notas objetivas, racionales) se nos actualiza contextualmente el plano real o tenor (A):

Purpúreas rosas, perlas del Oriente,
marfil terso, y angélica armonía,
cuanto os contemplo, tanto en vos me inflamo.
(F. DE HERRERA)

[Partes de un tópico retrato femenino: labios, dientes, rostro]

Quise las *manzanas verdes,*
no las *manzanas rosadas.*
(F. GARCÍA LORCA)

[los senos, las mejillas]

4. A un soporte (sustantivo, S) se le aplica una predicación (verbo) o una calificación (adjetivo) –y que representamos (-b)– semánticamente impertinente, pero que tiene una reducción por vía lógica:

Tu vientre *níveo* no teme el frío de esos primeros vientos
(V. ALEIXANDRE)

[*blanco, terso, bello*]

El surtidor, en medio, *degollado*
(M. HERNÁNDEZ)

[*sin el fluir del agua, seco*]

La tarde *se ha dormido*
(A. MACHADO)

[*crepuscular,* desaparece la luz, llega la /noche]

Pasando a las formas imaginativas de *fundamento subjetivo*, tendríamos[18]:

1'. La imagen visionaria (o simbólica) admite las fórmulas de «como» (analogía), «es» (identificación) y relación apositiva (no hay distinción, pues, en contra de lo que sucedía en el fundamento objetivo con símil/imagen):

[18] *Vid.* lo que establece C. Bousoño en su *TEP. cit.*, y en *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid: Gredos, 1977.

Y tú como *un mes de estrella*, como *un beso fijo*,
como *estructura de ala*, o *comienzos de otoño*
(P. NERUDA)

[vital + amorosa + pura + espiritual + melancólica]

Y *una campana llena de uvas es* tu piel
(P. NERUDA)

[cuerpo pletórico de alegría jubiloso, de turbadora belleza y plenitud]

2'. En el **símbolo** sólo aparece (B), el término simbolizador. Ahora bien, aquí no se da la reducción por vía lógica como en la metáfora (notas objetivas e inmediata actualización de (A)), sino que ha de ser por suscitaciones intuitivo-emotivas, por asociaciones fantásticas, como hemos de llegar al *simbolizado* –plano de índole espiritual– que se esconde.

Para una mayor precisión, quizás convendría subrayar que dentro de la categoría del símbolo cabe establecer tres subdivisiones muy claras:

a) **símbolos de uso o emblemas,** simbolizadores lexicalizados (*colores, flores, números, elementos geométricos,* etc.) que apenas si presentan «sorpresa» en su virtualidad simbólica (ese valor ya se ha generalizado entre los hablantes).

Véase, por ejemplo, cómo poetiza Cetina el código de los emblemas cromáticos (respondiendo a modelos italianos y a valores que tienen sentido en la corriente petrarquista):

Es lo blanco castísima pureza;
amores significa lo morado;
crueza o sujeción es lo encarnado;
negro obscuro es dolor, claro es tristeza;

naranjado se entiende que es firmeza;
rojo claro es venganza, y colorado
alegría; y si obscuro es lo leonado,
congoja, claro es señoril alteza;

es lo pardo trabajo; azul es celo;
turquesado es soberbia; y lo amarillo
es desesperación; verde, esperanza.

Y desta suerte, aquél que niega el cielo
licencia en su dolor para decillo,
lo muestra sin hablar por semejanza.

Sonetos y madrigales completos,
edición de Begoña López Bueno, Madrid: Cátedra, 1981, p. 206.

b) **símbolos** (o imágenes) **arquetípicos**[19], construidos sobre arquetipos o fijaciones propias del inconsciente colectivo. En esta clasificación po-

[19] Cfr. G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París: PUF, 1963, y M. W. BLOOMFIELD (ed.), *Allegory, Myth and Symbol*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981.

drían entrar los elementos primigenios *(agua, aire, tierra, fuego)*, determinados metales *(oro, plata)*, frutos, series de dualismos opositivos (símbolos «espectaculares» del régimen diurno/nocturno, o ascensional/descensional, etc.), e imágenes como las de «casa», «jardín», «montaña», etc.

Léase, en esa línea, esta canción de Miguel Hernández[20]:

El viento ceniciento
clama en la habitación
donde clamaba ella
ciñéndose a mi voz.

Cámara solitaria
con el herido son
del ceniciento viento
clamante alrededor.

Espejo despoblado,
despavorido arcón
frente al retrato árido
y el lecho sin calor.

* * *

La *casa* es, aquí, símbolo clave de negatividad. El ámbito –núcleo de imagen arquetípica–, se asocia a agentes simbólicos negativos –«viento ceniciento» *(muerte)*, «noche» *(infortunio, vacío)*–, y el espacio mismo, localizado además en «habitación-cámara» *(centro del centro)*, aparece con elementos escénicos marcados por lo vacío, lo inerte, etc. O lo que es lo mismo: signos recurrentes de *ausencia, desposesión y desvalimiento* del yo («Espejo despoblado»/«despavorido arcón»/«retrato ávido»/«lecho sin calor»).

c) **símbolos de creación**, propios y característicos del sistema expresivo de un autor (son, de hecho, los de mayor novedad, sorpresa y eficacia poética). Valórense al respecto –por citar ejemplos bien conocidos– «patio/fuente/limonero» (Machado), «mariposas/abejas/campanas...» (Neruda), «insectos/isla/mar» (D. Alonso), etc.

No obstante, en este último apartado de los **símbolos de creación** hay que establecer, a su vez, una muy importante doble tipología. Así, por una parte estarían los **símbolos de protagonización**[21], esto es, simbolizadores que se corresponden con actores líricos o poemáticos, figuras autónomas –según ya quedó explicado en páginas anteriores– del universo (imaginario) representa-

[20] Sobre sus claves de interpretación, *vid.* nuestro libro *Miguel Hernández, pasión y elegía*, Madrid: Anaya, 1993, pp. 76 y ss.

[21] Hemos tratado de sistematizarlos en «Símbolos de protagonización en la poesía de Antonio Machado», Rev. *Lazarillo*, 2, 1990, pp. 25-28.

do, marcadas por una función, una constelación de atributos y algún tipo de identificador (o rol temático).

Véase un tipo realmente modélico en el poema XXXIV de Antonio Machado. Copiamos tan sólo sus dos primeras estrofas:

Me dijo un *alba de la primavera:*
Yo florecí en tu corazón sombrío
ha muchos años, *caminante viejo*
que no cortas las flores del camino.

Tu corazón de sombra, ¿acaso guarda
el viejo aroma de *mis viejos lirios?*
¿Perfuman aún *mis rosas* la alba frente
del hada de tu sueño adamantino?

* * *

La intensidad –su contenido dramatismo– surge de la excitación dialógica entre el yo lírico vitalmente vencido –desvalimiento existencial tan machadiano–, con ese *topos* imaginativo del caminante viejo *(homo viator)* y el otro actor poemático cuyo identificador tan ilustrativo es ese sintagma (v. 1, «alba de la primavera»). Además –nueva razón dramatizadora–, tal «alba de la primavera» es remoto o lejano («Yo florecí (...) ha muchos años») *donador* a un *donatario* –el yo vencido– que sólo tiene conciencia (cfr. la respuesta que da) de su radical desvalimiento y que se debate en la más terrible ignorancia existencial (vv. 9-12).

Ahora bien, ¿cuáles son, ya en concreto, las claves del **símbolo de protagonización** que hemos tipificado? Atendamos a estas dos notas:

- Hay un sujeto poemático, término –quedó dicho– de la excitación dialógica hacia el yo, un «alba de la primavera», donador positivo («Yo florecí...») que contrasta con la negatividad presente de ese «caminante viejo» privado de los dones más hermosos de la vida (vv. 3-4).
- Ese simbolizador es, además, complejo, es decir, aporta dos atributos (emblemas florales). En la segunda estrofa –interrogación acerca del presente– aparece con claridad: (...) «mis viejos lirios» (...) «mis rosas».

Sobre estas dos primeras consideraciones, valoremos ahora estos dos puntos:

(i) El primero –más sencillo y elemental– nos lo darán esos atributos emblemáticos –lirios/rosas–. Es decir, lo que en aquel corazón –fuerza vital, sentimientos– «floreció» fue –«rosas»– *la belleza del amor*, y fue también –«lirios»– *iluminada pureza, inocencia vivificadora.*

(ii) Luego, en el sintagma complejo identificador («alba de la primavera») obsérvese, primero, su huella temporalizadora, y, a continuación, cómo ese signo temporal alude –intensa, condensadamente– a connotemas de *luz inicial* de *despertar de día/vida*, de lo que, en

consecuencia, es *puro, virginal, vivificador*. Trasladado, entonces, a la clave existencial del «yo lírico» (donatario) –ahora desvalido y vacío–, tal «alba de la primavera» parece aludir, sin duda, a su *más temprana juventud en cuanto ilusionado vivir* (amor, belleza, pureza) que se abre.

(iii) En resumen, la dramática excitación dialógica está provocada por el yo de la ilusionada juventud, cuyos frutos/dones eran la inocencia y la vivificadora belleza del amor, y que interroga visionariamente a quien, desde el radical desvalimiento, sólo confía en la muerte (la «mañana pura» que aparece en la última estrofa del poema, v. 13).

(iv) De paso, y sobre lo comentado, es interesante subrayar que, en cuanto a modalización lírica, estamos aquí ante un original ejemplo de desdoblamiento de primer grado: el «tú» –imagen en el espejo del «yo»– es –ahí la gran novedad y originalidad– un símbolo de protagonización.

Otros **símbolos de creación** también relevantes son los que llamaremos **escénicos,** propios o caracterizadores de conjuntos descriptivos *(cuadro/estampa),* y que en su funcionamiento suelen articularse en ejes o constelaciones y, luego, proyectarse sobre un símbolo nuclear y condensador (que aparecerá en el cierre poemático). Véase, como ejemplo, otro texto machadiano, el titulado «Orillas del Duero»[22]:

Se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario.
Girando en torno a la torre y al caserón solitario,
ya las golondrinas chillan. Pasaron del blanco invierno,
de nevascas y ventiscas los crudos soplos de infierno.
Es una tibia mañana.
El sol calienta un poquito la pobre tierra soriana.

Pasados los verdes pinos,
casi azules, primavera
se ve brotar en los finos
chopos de la carretera
y del río. El Duero corre, terso y mudo, mansamente.
El campo parece, más que joven, adolescente.
Entre las hierbas alguna humilde flor ha nacido,
azul o blanca. ¡Belleza del campo apenas florido,
y mística primavera!

¡Chopos del camino blanco,
álamos de la ribera,
espuma de la montaña

[22] Cfr. al respecto los análisis y distintas interpretaciones que sobre este texto presentan G. SALVADOR, «Orillas del Duero», de A. Machado, en VV.AA., *El comentario de textos*, Madrid: Castalia, 1973, pp. 271-284, y C. BOUSOÑO en *El irracionalismo...*, *cit.*, pp. 190-194.

ante la azul lejanía,
sol del día, claro día!
¡Hermosa tierra de España!

PC, ed. cit., pp. 94-95.

Se trata –tema recurrente en nuestro poeta– de un *cuadro lírico* marcado (ya desde el título) por una localización espacial (el *topema* «orillas del Duero») y una temporal (el *cronema* del v. 5, «una tibia mañana»). Ahora bien, esa mañana primaveral en la «pobre tierra» soriana presenta estos cuatro muy llamativos puntos caracterizadores:

(i) Primero, y en contraste con los signos infernales del invierno, esa mañana se manifiesta como tiempo de apacible bonanza, intensificándose una hermosa impresión de claridad o luminosidad.

(ii) Después, esa primavera que «se ve brotar» es aquí renacer, vida (tras el paréntesis invernal de «nevascas» y «ventiscas» que todo lo destruyen). Pero ese despertar de vida aparece, sobre todo, en los elementos más humildes de la naturaleza (el campo «apenas florido», y sólo «entre las hierbas/alguna humilde flor ha nacido»). Hay, pues, como una vivencia franciscana (emoción/devoción por lo mínimo, lo pequeño), y, en consecuencia, todo surge nuevo, virginal, pues todo está en su primer y más débil brote. Obsérvese también, de paso, cómo el campo (v. 12) está visto «más que joven, adolescente» (elemental, virginal, puro), y esa llegada de la primavera se enfatiza como «mística» (v. 15).

(iii) Adviértase, luego, que apenas hay sensación de movimiento (sólo el vuelo cerrado, circular de las golondrinas (vv. 2-3) y el río que «corre (...) mansamente»). Luego, y en los registros auditivos, sólo está el «chillan» (grito desarmónico) de las golondrinas. Domina, pues, el silencio y la quietud (subrayados, además, por los apuntes contrastivos).

(iv) Como último registro, no pueden pasar desapercibidas las gamas o notas de *blancos/azules* que a lo largo del cuadro van quedando diseminadas (por denotación o connotación). Por ejemplo:

BLANCO → cigüeña/blanco invierno/nevascas/chopos/flor blanca/camino blanco/espuma de la montaña (...)

AZUL → alto-torre-campanario (azul del cielo)/sol *(ibidem)*/pinos casi azules/río (...) terso/flor (...) azul/azul lejanía (...)

Todas estas notas caracterizadoras del *cuadro* que hemos dejado apuntadas nos llevan ahora a cuatro definitivas claves de significación simbólica, comprobación, en fin, del funcionamiento de los tipificados como **símbolos escénicos.** Veamos:

a) La primavera surge en esa localización («tibia mañana –pobre tierra soriana– orillas del Duero») como *signo de renacer de vida*, claro que vida en su brote primero y elemental, vida mínima, y justamente por eso, *vida pura, virginal* (a lo que se asocia la emoción «franciscana» del descriptor). Y nota, claro, reforzada por el adjetivo «mística».
b) Otro refuerzo de lo *puro*, de lo *elemental* y *virginal*, de vida leve que apunta, viene determinado por las notas de *silencio/estatismo* (creando una mágica atmósfera de la que, significativamente, está ausente la figura humana).
c) Bajo esa presión/selección contextual, los ejes cromáticos de *azul/blanco* van actualizando a lo largo del cuadro su virtualidad emblemática, de modo que movilizan su valor simbólico propio de *pureza* (blanco) y *vivificadora espiritualidad* (azul).
d) Todas esas cargas que la selección contextual va modulando «caen», luego, en el cierre poemático, sobre el v. 19 «sol del día, claro día» (marcado, además, por la función patética), es decir, sobre dos términos claves del sistema simbólico del régimen diurno/ascensional, símbolos espectaculares (escénicos) y cuyo elemental simbolizado viene a ser el de *vida en su más transfigurada pureza*, señal, en fin, de *elevadora vivificación*.

3'. En la visión hay una atribución de cualidades o predicación de funciones irreales sobre un soporte –ser, objeto, etc.–. Esa aplicación de irrealidad, al responder a fundamento subjetivo, sólo admite interpretación por vía sugestiva, emotiva, por cadena de asociaciones fantásticas (contrariamente a lo que podría ser su equivalente, la imagen verbal/adjetiva de base lógica).

Señalaremos algunos ejemplos:

Clarín *agrio*
(JUAN RAMÓN JIMÉNEZ)

Voz *de luz*
(PABLO NERUDA)

Me desarraigo de la tierra.
Voy como un sueño sin mañana.
Vivo en el aire, transparente.
Rozo en los vientos las montañas.
(C. BOUSOÑO)

En los dos primeros casos se trata de visiones sinestéticas determinadas por cruces de sensaciones (auditivo x gustativo/auditivo x visual). Juan Ramón, en su creación, quiere suscitarnos con ese «agrio» lo desarmónico, molesto o «hiriente» de esa música; Neruda, por su parte, con «de luz», la impresión tan grata, de bella armonía, también de alegría, que esa «voz» parece despertar.

Luego, en la estrofa del poema bousoñano, el «yo lírico» –que habla– se manifiesta descorporeizado, reducido a leve y vaga esencia etérea, alejado de lo terreno, ascensional, etc. Todo el complejo visionario es, aquí, de dirección convergente: el conjunto de los rasgos lo asociamos en el yo poemático a *una vivencia de algo inefable, de vivificadora transformación espiritual, de gozosa exaltación* (casi –diríamos– de clave mística), *de sublime enajenación.* La visión entonces –compleja– está para visualizarnos poderosamente tal experiencia íntima del protagonista lírico.

Otro aspecto de gran interés y relieve presentan, en este estrato de la *función imaginativa,* los diversos tipos de complicación que la imagen puede presentar en su forma (estructura externa). Básicamente, y de modo muy esquemático, podríamos al respecto apuntar el cuadro siguiente:

1. El caso más sencillo o elemental sería el de las *imágenes horizontales,* esto es, cuando a un único soporte (A) (plano real o tenor) se aplican varios vehículos (B). Lo encontramos en este ejemplo aleixandrino, en el que el cuerpo de la amada («tu forma externa», A) queda positivamente asociado a una serie de preciosos aportes imaginativos:

Tu forma externa, diamante (B_1) o rubí duro (B_2),
brillo de un sol que entre mis manos deslumbra (B_3),
cráter que me convoca con su música íntima (B_4)

* * *

(«Unidad en ella»)

O esta muestra de Bousoño, de su poema «Susana, niña»:

Susana (A), don de junio
con palomas (B_1),
promesa de verano (B_2), breve
cajita musical (B_3), brizna de luz pequeña (B_4)
en quien yo puse
un corazón sapiente.

* * *

2. Tendríamos, luego, el caso de *desarrollo de varias imágenes sobre una base común,* como podría ser el ejemplo –bien modélico– del precioso retrato a «la hermosura de Celia» que articula con medida propiedad Carrillo y Sotomayor como conjunto descriptivo. La bella prosopografía que traza de la amada se traspone, rasgo a rasgo, en poderosa tópica imaginativa:

Desas rojas mejillas, envidioso,
más sangriento *el rubí,* de más corrido,
afrenta, que del hurto ha convencido
al *nácar,* Celia, de tu rostro hermoso.

El *cristal* desatado, de lloroso,
tu blanca frente aqueja, que ha podido
robar –dícelo él– de lo escondido
de sus senos espejo tan lustroso.

Más blanca de enojada, *blanca nieve,*
hurtos gime en tu cuello; desos ojos
el sol se queja o pide su hermosura.

Mas no cesan aquí, no, tus enojos,
que, si esto negar puedes, que me debe
tu rostro un alma que robó, es locura.

Poesías completas, edición de Angelina Costa, Madrid: Cátedra, 1984, p. 103.

3. Se trataría, en tercer lugar, de los *desarrollos alegóricos,* según encontramos en el soneto 22 de *El rayo que no cesa.* Véase el texto:

Vierto la red, esparzo la semilla
entre ovas, aguas, surcos y amapolas,
sembrando a secas y pescando a solas
de corazón ansioso y de mejilla.

Espero a que recaiga en esta arcilla
la lluvia con sus crines y sus colas,
relámpagos sujetos a las olas
desesperando espero en esta orilla.

Pero transcurren lunas y más lunas,
aumenta de mirada mi deseo
y no crezco en espigas o en pescados.

Lunas de perdición como ningunas,
porque sólo recojo y sólo veo
piedras como diamantes eclipsados.

OPC, ed. cit., pp. 226-227.

Aquí, la clave de la formulación imaginativa –muy interesante, muy compleja– radica en la actorialización del yo como amante (plano real A) y en su doble figuración como *pescador* (B1) y *labrador* (B2). Luego, esas dos imágenes de base –caso, en sí mismo, de complicación horizontal– se van puntual y minuciosamente desarrollando (en perfecta correlación con el plano A) para trasladarnos en clave imaginativa toda la peripecia del asedio amoroso (pretensión ansiosa de relación, espera ilusionada de respuesta, tiempo que pasa sin dar frutos...), y terminar en ese desesperado final («piedras como diamantes eclipsados»), imagen condensadora de la negativa de la amada (sólo recoge ilusiones duramente acabadas, muertas).

4. Por último, y como ejemplo de mayor complejidad en la forma, cabría hablar de *torres imaginativas* y *contagios* entre los varios planos que la imagen presenta. Se puede ver sobre otra muestra hernandiana, el poema que abre *El rayo que no cesa:*

Un carnívoro cuchillo
de ala dulce y homicida
sostiene un vuelo y un brillo
alrededor de mi vida.

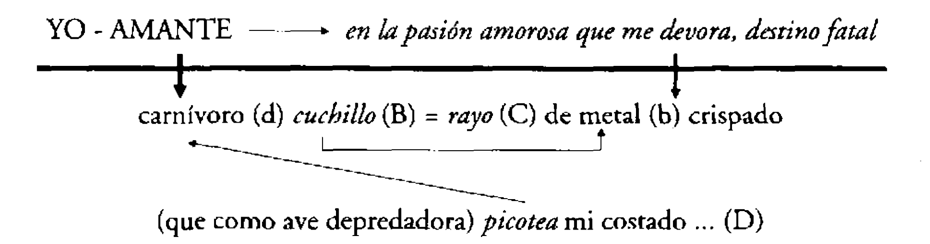
Rayo de metal crispado
fulgentemente caído,
picotea mi costado
y hace en él un triste nido.

* * *

Y en cuyos versos iniciales citados se puede advertir:

a) el amante, tratando de construir desde el poema –prólogo su dramático *mito personal,* se representa amenazado por ese «carnívoro cuchillo», símbolo sin duda del destino trágico al que la pasión amorosa le arrastra y condena.
b) Sobre ese aporte simbólico (B) se superpone, luego, otro plano imaginativo (C), el de ese «rayo de metal crispado» que intensifica los signos de destrucción y violencia del amor que lo devora.
c) Ese «rayo de metal...» (símbolo, ya, de segundo grado) recibe a su vez una imagen verbal desarrollada («picotea mi costado y hace en él un triste nido»), merced a la que se actualiza en el amante el mitologema de Prometeo y, en consecuencia, se figurativiza como víctima de un castigo horrible y eterno (ser permanentemente devorado en sus entrañas por un ave depredadora).
d) Por si fuera poca la complejidad de todo este esquema imaginativo, todavía faltan dos interesantes casos de *contagio.* Así, y de un lado, el «carnívoro» que califica a «cuchillo» (B) es propio de la imagen verbal «picotea» y del sujeto implícito y propio del mitologema (ave depredadora); de otro, el «de metal», modificador indirecto de «rayo» (C) –imagen simbólica de segundo grado–, corresponde a «cuchillo».

En definitiva, tendríamos este complicado cuadro:



8. Figuras gramaticales

Hay –como ha apuntado Jakobson– una «poesía de la gramática»[23], esto es, un cuadro de figuras, una pertinencia expresiva del tejido gramatical del texto. Ciertamente algunos de estos operadores –enumeración, hipérbaton, paralelismos, etc.– ya aparecen codificados por la tradición retórica, pero este tipo de figuras[24], las pertenecientes, pues, al estrato morfosintáctico, han sido siempre las menos valoradas a la hora del análisis poemático (y de la propia especificidad del lenguaje poético).

El operador más sencillo de esta naturaleza es la simple **reiteración** de un elemento léxico. Reiterar supone, obviamente, intensificar, enfatizar. Por eso, y con frecuencia, lo primero que aparece (o destaca más) es la **función intensificadora** de las reiteraciones léxicas, subrayando así elementos claves del poema, tal la llamada o invocación («ven») que el yo-amante aleixandrino dirige al tú lírico femenino en «Ven siempre, ven»:

Ven, ven, ven como el carbón extinto oscuro que encierra una muerte.

* * *

Ven, ven, amor mío; *ven,* hermética frente, redondez casi rodante (...).

* * *

¡*Ven, ven,* muerte, amor; *ven* pronto, te destruyo;

* * *

O bien –otro ejemplo– un elemento que con su reiteración acierta a crear una especial tonalidad, como sucede en el soneto de Blas de Otero titulado «1923» con ese «llueve» (soledad, tristeza, vacío):

Llueve en Bilbao y *llueve llueve llueve*
livianamente, emborronando el aire,
las oscuras fachadas y las débiles
lomas de Archanda, mansamente *llueve*

sobre mi infancia colegial e inerme

* * *

23 «Poesie de la grammaire et grammaire de la poésie», en *Questions de poétique*, París: Seuil, 1973, pp. 219-232.

24 Aparte del ya citado estudio de Jakobson (y de otros trabajos que también se recogen en la obra citada), sobre este tipo de operadores puede verse SAMUEL R. LEVIN, *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid: Cátedra, 1974, y D. ALONSO y C. BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria española*. Prosa. Poesía. Teatro), Madrid: Gredos, 1963.

Por nuestra parte, los hemos analizado en *Estructuras correlativas y función estilística*, Universitat de València. Col.legi Universitari de Castelló, 1989.

Llueve en la noche triste de noviembre,
el viento roza y moja los cristales,
y, entresoñando, escucho... *Llueve llueve*

* * *

O término, en fin, que puede ser un símbolo relevante que queda así especialmente marcado. Es el caso de «Los insectos», de Dámaso Alonso, simbolizadores en el gran poema de *Hijos de la ira* de la angustia devoradora que corroe dramáticamente al yo lírico:

Me están doliendo extraordinariamente *los insectos,*
porque no hay duda estoy desconfiando de *los insectos,*
de tantas advertencias, de tantas patas, cabezas y esos ojos
que no me permiten vigilar el espanto de las noches,
la terrible sequedad de las noches, cuando zumban *los insectos,*
de las noches de *los insectos,*
cuando de pronto dudo de *los insectos,* cuando me pregunto: ah,
/¿es que hay *insectos*?,
cuando zumban y zumban *los insectos,*
cuando me duelen *los insectos* por toda el alma,

* * *

Esta libre recurrencia léxica (con su función intensiva) suele presentar a menudo pautas de regularización, determinados tipos de codificación, que corresponderían entonces a reiteraciones de **relieve posicional.** Uno de ellos, en este ejemplo perfecto de Gerardo Diego («Metamorfosis»):

La culebra se muda en almanaque
el almanaque en mar mediterráneo
el mar mediterráneo en un hombre durmiendo
el hombre durmiendo en un hombre escribiendo
el hombre escribiendo en un cerezo en flor
el cerezo en flor en un pecado con arrepentimiento

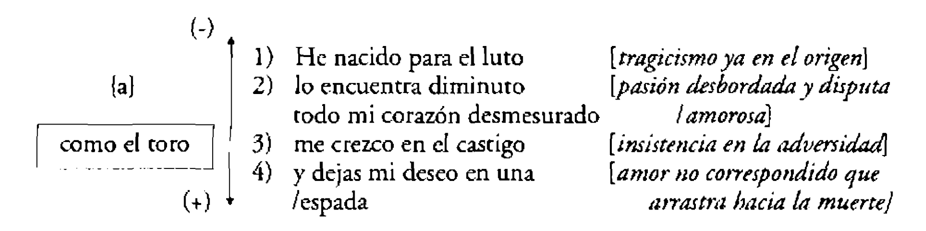
* * *

Es decir, reiteraciones engarzadas en posiciones límite/comienzo versal, determinantes de un esquema de anadiplosis (o concatenación):

——————— {a}
{a} ——————— {a'}
{a'} ——————— {a''}
{a''} ——————— {a'''}

Cuando la recurrencia léxica –de uno o varios elementos– se produce en posición relevante de comienzo versal, tenemos la **anáfora.** En un intenso soneto hernandiano, expresión del trágico destino amoroso del yo lírico-amante, el indicador anafórico –«como el toro»– somete a poderosa tensión al vehí-

culo o aporte del símil, al tiempo que el poema, en medido clímax, queda dramáticamente modulado:



También puede haber ejemplos –y sucede en el lorquiano «Muerte»– de combinación de estos dos tipos, con lo que el poema parece desarrollar dos impulsos reiterativos: uno, de caída «vertical» anafórica; otro, envolvente, de sucesivos engarces horizontales:

Qué esfuerzo {a}
qué esfuerzo {a} del caballo {A}
por ser perro {A'}
qué esfuerzo {a} del perro {A'} por ser golondrina {A''}
qué esfuerzo {a} de la golondrina {A''} por ser abeja {A'''}
qué esfuerzo {a} de la abeja {A'''} por ser caballo {A}

Puede darse, asimismo, una reiteración que funcione a modo de *leitmotiv* o estribillo, bien en partes o en todo el poema. Un magistral uso de esto lo encontramos en varios fragmentos de «Mujer con alcuza», movimiento insistente, obsesivo, que ayuda a crear la atmósfera de dramática desolación, de horrible angustia vivida por la protagonista poemática:

Y esta mujer se ha despertado en la noche,
y estaba sola,
y ha mirado a su alrededor,
y estaba sola,
y ha comenzado a correr por los pasillos del tren,
de un vagón a otro,
y estaba sola

* * *

Por fin, hay una reiteración léxica arquitectónica, donde los términos repetidos tienen una función distribucional, una razón compositiva que marca la organización de partes o unidades poemáticas. Así sucede, de modo modélico, en un poema de *Trilce,* de César Vallejo, composición evocadora de una atmósfera de tedio vital, de vencimiento y desvalimiento, y que las iteraciones léxicas de pauta binaria y cuaternaria («Tiempo/Era/Mañana/Nombre») organizan en cuatro ajustados bloques yuxtapuestos (serie o relación constelativa), cada uno, además, de extensión regular (tres versos):

Tiempo. Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.
Boca del claro día que conjuga
era era era era.

Mañana Mañana

El reposo caliente aún de ser.
Piensa el presente guárdame para
mañana mañana mañana mañana.

Nombre Nombre

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombre.

Trilce, edición de Julio Ortega, Madrid, Cátedra, 1991, p. 48.

Muy interesante es, asimismo, la presencia en el tejido gramatical del poema de determinadas *pluralidades* o *emparejamientos* que funcionan a modo de estructuras primarias, es decir, impulsos muy sencillos de construcción modulados según diversas pautas (binarias, ternarias, etc.), y a los que recurrentemente se va ajustando la elocución lírica.

Véase al respecto el siguiente soneto de Góngora, dedicado a don Luis de Vargas (1588):

Tú (cuyo ilustre, *entre una y otra* almena
de la Imperial Ciudad, patrio edificio
al Tajo mira en su húmido ejercicio
pintar los campos y *dorar la arena*),

descuelga de aquel lauro enhorabuena
aquellas dos (ya mudas en su oficio),
reliquias dulces del gentil Salicio,
heroica lira, pastoral avena.

Llégalas, oh clarísimo mancebo,
al docto pecho, a la süave boca,
poniendo ley al mar, freno a los vientos;

sucede en todo al castellano Febo
(que ahora es *gloria mucha* y *tierra poca*),
en patria, en profesión, en instrumentos.

Sonetos completos, edición de Biruté Ciplijauskaité, Madrid: Castalia, 1975, p. 57.

Según se advierte con facilidad, versos de posición semejante en el poema (cierres estróficos, vv. 4, 8, 11) son de estructura bimembre, dos de ellos con perfecta simetría bilateral (cerrando los dos cuartetos). Aparte, luego, de esta correspondencia posicional-estructural, otros binarismos no dejan de ser relevantes, así ya en el v.1 («entre una y otra alemana»), el v. 10 (perfectamente simétrico, «al docto pecho, a la süave boca») y el v. 13 –penúltimo– («... es gloria mucha, tierra poca»). Finalmente, y de modo muy llamativo, todo este impulso ahormador de la poliestrofa (la pauta binaria) se rompe con acción de contraste en el v. 14 final y su pauta de ajustada distribución ternaria («en patria, en profesión, en instrumentos»).

Otra ejemplificación de casos significativos puede advertirse en múltiples textos machadianos, tal el poema XLIV de *Soledades...*:

> El casco *roído y verdoso*
> del viejo falucho
> reposa en la arena...
> La vela tronchada parece
> que aún sueña *en el sol y en el mar.*

En estos cinco primeros versos la no progresión (o emparejamiento) binaria afecta a los modificadores directos de un núcleo sustantivo («roído y verdoso») y a dos aditamentos («en el sol y en el mar»). Y seguirá el impulso en otros versos:

> El mar *hierve y ríe*
> con olas *azules y espumas* de *leche* y de *plata.*

Con un esquema de organización que sería:

$$A\ B_1\ B_2\ C_1\ C_2\ D_1\ D_2$$

O esta muestra del poema XIX (con tres emparejamientos binarios):

> Las hojas de un *verde*
> *mustio,* casi *negras*
> de la acacia, el viento
> de septiembre *besa*
> y *se lleva* algunas
> *amarillas, secas.*

Estructuras primarias, en fin, que naturalmente pueden aparecer con otras figuras gramaticales ya apuntadas (el valor distribucional de la anáfora, por ejemplo) o que de inmediato tendremos ocasión de considerar. Tal sucede en el siguiente soneto de Cetina, de ajustadísima organización tectónica, con anáfora de distribución regular en los cuartetos («si (...) como queréis», vv. 1-3/5-7) y perfecta correspondencia entre los tercetos (vv. 9-11/12-14) y el medido impulso de continuadas no progresiones binarias (vv. 2, 3-4, 5, 6, 7-8, 12). Léase la composición:

Si tantas partes hay por vuestra parte
para que os ame y que por vos suspire,
¿cómo queréis, mi bien, que *me retire*
de tal empresa y que *de amar me aparte*?

Si el cielo en sola vos *muestra y reparte*
tal gracia y tal beldad que el mundo admire,
¿cómo queréis, mi bien, que *el alma aspire*
a nueva hermosura o *con cuál arte*?

* * *

Si vuestros modos más que naturales
me tienen *tan vencido* y *tan estrecho,*
¿cómo queréis, mi bien, que me defienda?

Por lo que respecta a la naturaleza y ordenación de las formas sintácticas, las leyes del **dinamismo expresivo**[25] fijan dos tipos: uno –**negativo**–, de sintaxis asociada a un movimiento lento, detenido, retardatario, en función de que abundan signos no autónomos (términos matizadores, complementaciones, extensiones comparativas, cualquier modo de reiteración, construcciones subordinantes, etc.). Véase esta muestra de Blas de Otero («Crecida»):

Con la sangre hasta la cintura, algunas veces
con la sangre hasta el borde de la boca,
voy
avanzando
lentamente, con la sangre hasta el borde de los labios,
algunas veces,
voy
avanzando sobre este viejo suelo, sobre
la tierra hundida en sangre,
voy
avanzando lentamente (...),

Como se ve, la progresión temática o conceptual es mínima –mero montaje de variaciones–, y todos los versos suponen impulsos repetitivos. De esta manera, ese **dinamismo negativo** ayuda a expresar –«sugiere» o traduce sugestivamente– el penosísimo, angustioso avance del yo poemático en medio de esa simbólica *sangre* (emblema de dolor, destrucción, muerte y angustia).

Y véase, también, este ejemplo aleixandrino («A ti, viva»), con desarrollo anafórico, crecimiento de comparaciones imaginativas (que valen como matizaciones sin progresión), y serie de subordinación marcada por «cuando» (y, todavía, con expansiones internas –«donde... donde/que... que»–):

Cuando contemplo tu cuerpo extendido
como un río que nunca acaba de pasar,

25 *Vid.*, C. BOUSOÑO, *TEP, cit.*, vol. I, cap. XIII, y lo que sobre esta figura gramatical establecimos en *Poesía y novela, cit.*, pp. 337-358.

como un claro espejo donde cantan las aves,
donde es un gozo sentir el día como amanece.
Cuando miro a tus ojos, profunda muerte o vida que me llama,
canción de un fondo que sólo sospecho;
cuando veo tu forma, tu frente serena,
piedra luciente en que mis besos destellan,
como esas rocas que reflejan un sol que nunca se hunde.

* * *

El segundo tipo –**dinamismo positivo**– se asocia, en cambio, a aceleración, a rapidez, y viene dictado por series de elementos autónomos (sustantivos, verbos), cláusulas independientes, refuerzos desde la modulación (modo exclamativo), etc. En el poema XXXVIII de los nerudianos *Cien sonetos de amor*, y al dibujar la estampa hogareña de la amada –¡tan vital!– a mediodía, el cierre adquiere así, sobre serie verbal, una poderosa riqueza intensiva:

y tú que subes, cantas, corres, caminas, bajas,
planchas, coses, cocinas, clavas, escribes, vuelves,
o te has ido y se sabe que comenzó el invierno.

O el machadiano retrato de su padre, en su segunda estrofa, que nos «traduce» con tal imagen del significante una sugestiva figuración del personaje (inteligencia y melancolía, dinámica juventud y trabajo, hondo ensimismamiento):

Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea
sus libros y medita. Se levanta;
va hacia la puerta del jardín. Pasea.
A veces habla solo, a veces canta.

* * *

Otras veces, el **dinamismo positivo** estará provocado por el sustantivo, incluso con ejemplos curiosos de *identificadores onomáticos* (Miguel Hernández) o simples *topónimos* (Pablo Neruda):

Hablemos, Federico, Vicente, Pablo, Antonio,
Luis, Juan Ramón, Emilio, Manolo, Rafael,
Arturo, Pedro, Juan, Antonio, León Felipe.
Hablemos sobre el tiempo y la cosecha.

* * *

(«Llamo a los poetas»)

Piedra solar, pura entre las regiones
del mundo, España (...)
Huélamo, Carrascosa,
Alpedrete, Buitrago,
Palencia, Arganda, Galve,
Galapagar, Villalba.

* * *

(«Cómo era España»)

O ya, en caso extremo, las fórmulas de enumeración caótica[26], que consiste en series o cadenas de términos que aluden a elementos varios o nociones discordantes, reunión de lo heterogéneo, y tipo, pues, de visión desintegradora o representación de un mundo roto, desarticulado. Dice Neruda:

> Sobre diputaciones y farmacias,
> [illegible]
> y dientes rojos recién arrancados,
>   vienes volando.
>
> * * *
>
> («Alfredo Rojas Jiménez viene volando»)

Y César Vallejo:

> La paz, la abispa, el taco, las vertientes,
> el muerto, los decilitros, el búho,
> los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las morenas,
> el desconocimiento, la olla, el monaguillo,
> las gotas, el olvido,
> la potestad, los primos, los arcángeles, la aguja,
> los párrocos, el ébano, el desaire,
> la parte, el tipo, el estupor, el alma...
>
> * * *
>
> («La paz, la abispa, el taco...»)

Hay que considerar también, dentro de este cuadro de figuras gramaticales, las llamadas tácticas de conjuntos semejantes, y que se refieren a los distintos sistemas de ordenación –paralelismo y correlación– de la elocución lírica.

El tipo primero –paralelismo u ordenación hipotáctica– tiene una larga tradición (textos bíblicos, canción tradicional, cantigas gallego-portuguesas, etc.), y consiste en un fenómeno de homosintaxia, i.e., aplicar un mismo «modelo» sintáctico a una serie de unidades de sentido (frases, cláusulas...), de modo que, al repetirse el esquema (el «modelo»), se desarrollen varios *conjuntos* formados por el mismo número de elementos y con el mismo orden también.

Véase este ejemplo de Juan Ramón Jiménez («El ocaso alegre»):

> La armonía toca
> a que yo rompa la sombra,
> a que yo coja
> tu rosa.
>
> La corriente tiembla
> a que yo duerma mi tierra,

[26] *Vid.* LEO SPITZER, «La enumeración caótica en la poesía moderna», en *Lingüística e historia literaria,* Madrid: Gredos, 1961; pp. 247-291.

a que yo prenda
tu estrella.

La fresca se alza
a que yo abra las alas,
a que yo vaya
a tu alma.

TAP, cit., p. 836.

El texto está constituido por tres unidades que, en efecto, repiten un idéntico esquema de ordenación. Ese «modelo» aplicado se establece de la siguiente manera:

(i) una cláusula (principal) con sujeto y núcleo verbal;
(ii) dos cláusulas (semejantes) integradas (geminación) que constan:
  – de partícula («a que») y pronombre («yo») repetidos siempre en los vv. 2-3 de cada unidad (anáfora);
  – núcleo verbal y objeto directo.

Consecuentemente, y si a cada elemento funcional le damos una letra identificadora, tendríamos:

– Cláusula principal: sujeto (A)-verbo (B)
– anáfora {a}
– Primera cláusula integrada: verbo (C)-objeto directo (D)
– Segunda cláusula (semejante a la anterior, por eso repetimos las letras): verbo (C')-objeto directo (D').

En total,

A - B - {a} - C - D - C' - D'

Aplicado al texto, tendríamos tres conjuntos paralelísticos, con anáfora y recurrencia funcional interna (la geminación que crean las cláusulas integradas):

La armonía (A_1) toca (B_1)
a que yo {a} rompa (C_1) la sombra (D_1),
a que yo {a} coja (C'_1)
tu rosa (D'_1).
La corriente (A_2) tiembla (B_2)
a que yo {a} duerma (C_2) mi tierra (D_2),
a que yo {a} prenda (C'_2)
tu estrella (D'_2).

La fresca (A_3) se alza (B_3)
a que yo {a} abra (C_3) las alas (D_3),
a que yo {a} vaya (C'_3)
a tu alma (D'_3).

Una variante de interés puede ser, quizás, la del **paralelismo encadenado** (o seriado), importante porque la táctica no sólo tiene una función compositiva en el poema, sino que, además, sirve para subrayar unos enlaces de medida progresión conceptual. Es táctica muy característica de las cantigas medievales, como ésta de Martín Códax:

Ondas do mar de Vigo, (A)
se vistes meu amigo? (B)
E ay Deus, se verrá cedo! {R}

Ondas do mar levado, (A')
se vistes meu amado? (B')
E ay Deus, se verrá cedo! {R}

Se vistes meu amigo, (B)
o por que eu sospiro? (C)
E ay Deus, se verrá cedo! {R}

Se vistes meu amado, (B')
por que ey gran coydado? (C')
E ay Deus, se verrá cedo! {R}

O cancioneiro de Martín Códax, edición de C. Ferreira de Cunna, Río Janeiro, 1956, p. 40.

Muy a menudo, a la estructura paralelística no sólo se asocian indicadores anafóricos, sino también **epíforas, estribillos**, etc. Combinación de **anáfora y de epífora** con cadenas de paralelismo muy simple –de dos términos en relación de contiguidad, uno afirmado y otro negado– puede verse en un perfecto –e intenso– texto de César Vallejo, del que reproducimos sus dos primeras unidades:

Confianza {a} en la maldad (A_1), no en el malvado (B_1);
en el vaso (A_2), mas nunca en el licor (B_2);
en el cadáver (A_3), no en el hombre (B_3)
y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo {e}

Confianza {a} en muchos (A_4), pero no en uno (B_4);
en el cauce (A_5), jamás en la corriente (B_5);
en los calzones (A_6), no en las piernas (B_6)
y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo {e}

(«Confianza en el anteojo, no en el ojo»)

El segundo tipo de molde –**correlación**, ordenación paratáctica– supone una selección de elementos homólogos que, constituyendo una *pluralidad básica* (bimembre, trimembre, etc.) podrá luego repetirse –*subtipo reiterativo*–, o bien progresar en correlatos correspondientes –*subtipo progresivo*–.

Naturalmente, los casos más sencillos, simples, son los de reiteración (literal o conceptual) de la pluralidad establecida. Compruébese en este ejemplo de Romero de Cepeda (¿1540?-d. 1590), y del que copiamos cuartetos y terceto final:

Cual {a} cándida paloma (A_1) reclinada
que el dulce viento pasa de corrida (B_1)
y cual {a} la bella aurora (A_2) entretenida
del nocturno vapor sale forzada (B_2);

cual {a} la blanca azucena (A_3) rociada
del frescor matutino enternecida (B_3)
y cual {a} temprana rosa (A_4) aun no cogida
entre espinosos cardos levantada (B_4),

* * *

Sois {a'} la blanca paloma (A_1) en el meneo (C_1),
sois {a'} azucena (A_3) y rosa (A_4) en la figura (C_{3+4})
y sois {a'} hermosa aurora (A_2) a mi deseo (C_2).

Según el esquema que hemos detallado, en este texto encontramos:

(i) Cuatro elementos (A) regularmente repartidos en los cuartetos, cada uno con su filamento (B) de complementación. Esos elementos funcionan como términos de comparación en el bello retrato femenino.
(ii) Partícula que marca la relación de símil, repetida con regularidad, y que actúa como índice anafórico («cual» {a}).
(iii) En el cierre poemático se recoge –se reitera– la pluralidad de cuatro miembros (A), generando cada uno nuevos filamentos complementarios (C) («azucena-rosa» con un mismo filamento).
(iv) Aparece una nueva anáfora, ahora la forma verbal («sois») identificadora de tú femenino con tales elementos.

Como ejemplo, ahora, de correlación progresiva, véanse estos versos de Neruda:

Eres hija del mar y prima del orégano,
nadadora, tu cuerpo es de agua pura,
cocinera, tu sangre es tierra viva.

* * *

En principio, los dos atributos del tú femenino –elementos homólogos– constituyen una *pluralidad (básica) bimembre* muy sencilla: «hija del mar» (A_1) y «prima del orégano» (A_2). En los dos versos siguientes, cada atributo encuentra un correlato de progresión; es decir, como «hija del mar», *nadadora* (B_1), y como «prima del orégano», *cocinera* (B_2). A su vez, y complementariamente, cada uno de esos correlatos lleva sus respectivos filamentos explicitadores (C): «tu cuerpo es de agua pura» (C_1) –propio de «hija del mar-nadadora», y «tu sangre es tierra viva (C_2)»– propio, ahora, de «prima del orégano-cocinera».

Pero, por último, también pueden aparecer esquemas complejos, estructuras híbridas que contienen tipos o subtipos varios. Como en este breve poema de Blas de Otero («E.L.I.M.»), perteneciente a *Que trata de España* (1964):

¿Adónde irá {a} *la luz* (A_1) cuando decimos
cierra los ojos, duerme, sueña, muere? (B_1)

¿Adónde irá {a} *el amor* (A2) cuando hace frío
y el alma es hielo y el recuerdo, nieve? (B2)

¿Adónde van {a} *las olas* (A3) que veíamos
venir, subir, romper, desvanecerse? (B3)

No seas *ola* (A3), *amor* (A2), *luz* (A1), libro mío.
Arde (C1), *ama* (C2), *asciende* (C3), siempre, siempre, siempre.

Expresión y reunión, Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 154.

De acuerdo con lo subrayado, tres dísticos (vv. 1-6) tienen una andadura paralelística (algo irregular), con una anáfora («adónde irá»), unos elementos nucleares (A) –*luz, amor, olas*– y unas complementaciones (B) amplias. Luego, ya en el dístico de cierre, se recogen –reiteran literalmente– los núcleos (A), al tiempo que, en el último verso, encuentran respectivos correlatos de progresión: *luz-arde/amor-ama/ola-asciende*. Hay, por tanto, paralelismo, reiteración recolectiva y correlación progresiva en el cierre.

Finalmente, un perfecto soneto de Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644) nos ofrece otro ejemplo modélico de complejidad táctica. Según iremos marcando sobre el propio texto, en él se da una doble progresión (C2 y T1) y una reiteración (T2), al tiempo que los términos experimentan crecimientos paralelísticos (complementarios). Véase el poema y las indicaciones correspondientes:

Jardín cerrado (A1), inundación de olores (B1);
fuente sellada (A2), cristalina y pura (B2);
inexpugnable torre (A3), do segura
de asaltos, goza el alma sus amores (B3).

Intactas guardas tus hermosas flores (C1),
matas la sed (C'2), destierras la secura (C''2) (C2),
ostentas majestad, y desa altura
penden trofeos siempre vencedores (C3).

El verdor (D1) tuyo nunca el lustre pierde (E1),
ni se enturbia (E2) el candor de tu corriente (D2);
firme está (E3) tu invencible fortaleza (D3).

Que es el jardín cerrado (A1) siempre verde (F1),
es siempre clara (F2) la guardada fuente (A2),
y es propia de la torre (A3) la firmeza (F3).

JOSÉ M. BLECUA, *Floresta de lírica española, I,* Madrid: Gredos, 1968, pp. 302-303.

9. Figuras fónicas

Son diversos –de orden cuantitativo y cualitativo– los operadores fónicos[27], los factores que se movilizan expresivamente desde este estrato de la textura poemática. Una primera clasificación la podemos ejemplificar sobre estos versos de Carlos Bousoño, terceto final del poema «El barco»:

> Tú navegabas por los mares malos.
> Te destrozabas y te enaltecías,
> barco de amor, rotos de amor los palos.

Habría, entonces, que distinguir y valorar lo siguiente:

(a) Una unidad métrica, marcada por una determinada pauta de medida (once sílabas).
(b) La unidad –el verso– no funciona aislada, sino dentro de una serie o período (normalmente, una distribución estrófica, aquí de tres).
(c) Cada verso presenta una peculiar distribución acentual. Por ejemplo, en el primero:

```
(/)           /                    /       /
___ ___ ___ ___ ___ ___ ___ ___ ___ ___ ___
 1ª          4ª                   8ª      10ª
```

(d) Los versos tienen pausa final –límite de la unidad–, y algunos tienen, además, pausa interna. Caso del tercero:

> barco de amor,/rotos de amor los palos.

(e) En el verso coexisten –ajustados o desajustados– dos tipos de unidades: una, la del molde métrico (determinada por el número de síla-

[27] Sobre las figuras fónicas remitimos, de manera general, a Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid: Guadarrama, 1972; R. BAEHR, *Manual de versificación española*, Madrid: Gredos, 1970 y A. QUILIS, *Métrica española*, Barcelona: Ariel, 1985; M. FUBINI, *Métrica y poesía*, Barcelona: Planeta, 1970; C. DI GIROLAMO, *Teoría e prassi della versificazione*, Bolonia, 1976; G. TAVANI, *Poesía e ritmo*, Lisboa: Sá de Costas, 1983, y M. GHYKA, *Essai sur le Rythme*, París: Gallimard, 1938. También, a G. L. BECCARIA, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi*, Turín: Einaudi, 1975, y al estudio de E. ALARCOS LLORACH, «Secuencia sintáctica y secuencia rítmica», en *Ensayos y estudios literarios*, Madrid: Júcar, 1976, pp. 237-242.

bas); otra, la unidad de sentido (sintáctica). En el primero, véase el perfecto ajuste de una cláusula en el verso:

CLÁUSULA → Tú (Su) + navegabas (V) + por los mares malos (OC)

UNIDAD MÉTRICA → once sílabas

(f) En el límite versal se produce una recurrencia fónica –la rima–: a partir del último acento, coincidencia de unidades vocálicas y consonánticas («malos-palos»).

(g) Por último, se produce cierta iteración fónica –algún tipo de instrumentación–. Se trata –verso tercero– del eco «a/o» entre principio/final («barco/palos»), y un especial movimiento del sonido vibrante: *barco-amor-rotos-amor.*

Consecuentemente, y vistos ya los distintos factores que se pueden movilizar expresivamente, tracemos primero el esquema acentual y pausal (operadores de intensidad y tono). Lo hacemos sobre el citado texto de Bousoño:

	DISTANCIA SILÁBICO-ACENTUAL
(') _ _ ' _ _ _ _ ' _ ' _ //	(1)342'
_ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ //	46'
(') _ _ ' ['] _ _ ' _ ' _ ///	(1)3[1]32'

Este esquema nos indica lo siguiente:

(i) Al tratarse de endecasílabos, el último acento –acento estrófico– va sobre sílaba par (10ª), con lo cual dictará un impulso de pauta par o **yámbico** (frente al **impar o trocaico**).

(ii) El desarrollo de los acentos estróficos fija el **axis rítmico**. Como aquí el estrófico recae siempre sobre la misma sílaba numérica (10ª), el axis será **isopolar** (frente al **heteropolar**, cuando no hay tal coincidencia).

(iii) Como el impulso dictado es –según dijimos– de pauta par, todos los acentos sobre sílaba par serán **rítmicos** (se ajustan al impulso marcado).

(iv) Al contrario, los acentos (') sobre sílaba impar –verdaderos excitantes melódicos– serían **extrarrítmicos**. Obsérvese que, en esos versos, los dos van en posición relevante sobre sílaba primera, y destacando el indicador pronominal («Tú», que se refiere a España) y, luego, a «barco...» (plano imaginativo aplicado a «tú-España»).

(v) Hay, además, un acento antirrítmico (verso tercero, [']), es decir, uno que rompe con el impulso de pauta par y va en contacto con

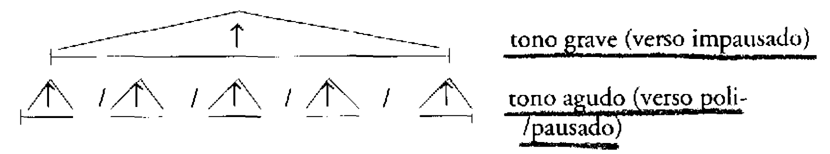
uno rítmico (anterior o posterior). Aquí tiene especial fuerza al aparecer después de pausa, y –excitante melódico también– véase cómo destaca a otra palabra clave, ese «rotos» en posición además central de verso.

(vi) Las pausas internas del verso afectan al **tono.** En el verso impausado, la línea melódica es, obviamente, más amplia, y su modulación resulta, entonces, más grave. Por el contrario, el número de pausas –verso muy cortado– impone un registro tonal mucho más agudo.

En el ejemplo citado –verso impausado/versos con una pausa– el tono de base declarativo –afirmativa– es grave o semigrave, ya que las pausas internas, al ser centrales, reparten equilibradamente en dos segmentos semejantes. Véase, por contraste, lo distinto de este otro ejemplo también de Bousoño (acentuado, además, por la base exhortativa, exclamativa, y por el dinamismo de la serie de sustantivos):

¡Entrad,/ entrad,/ amores,/ desengaños, //
luna,/ penumbra,/ días,/ meses,/ años,//
pavor oscuro / y negra soledad! ///

Comparando gráficamente el verso primero del primer ejemplo y el segundo de éste, podríamos ver:



En el complejo proceso del ritmo poemático incide también –según asímismo apuntamos– el ajuste/desajuste entre unidad de sentido y unidad métrica[28]. Veamos este fragmento –dos cuartetos– de Blas de Otero:

¿Es verdad que te gusta verte hundida /↵
en el mar de la música;/ dejarte /↵
llevar por esas alas;/ abismarte /↵
en esa luz tan honda y escondida? ///

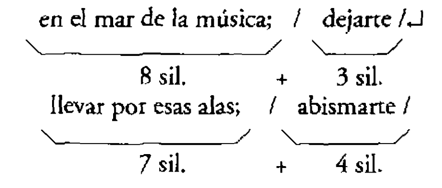
Si es así,/ no ames más; / dame tu vida, //
que ella es la esencia/ y el clamor del arte;//
herida estás de Dios de parte a parte, //
y yo quiero escuchar sólo esa herida. ///

Según se comprueba por las indicaciones, contrastan los dos cuartetos. En el primero (vv. 1-2, 2-3, 3-4) hay un continuado desajuste, una ruptura del

[28] *Vid.*, sobre este punto, A. QUILIS, *Estructura del encabalgamiento en la poesía española*, Madrid: CSIC, 1964, y la tipología del procedimiento que establecimos en *Poesía y novela*, cit., pp. 375 y ss.

ritmo fluyente, produciéndose entonces el fenómeno del encabalgamiento. Con la presencia del encabalgamiento tenemos estos efectos:

- reducción de la pausa versal (de frontera de la unidad);
- se crea –como se advierte fácilmente– un movimiento ondulado, de especiales engarces, y que tiende a acelerar el ritmo (una especie de línea envolvente o de «caída»);
- al fragmentarse la unidad de sentido, las palabras separadas –de final/principio– cobran especial relieve, intensidad significativa. Obsérvese cómo, en estos versos, el encabalgamiento incide sobre términos coincidentes en destacar –*hundida, dejarte..., abismarte*– el «abandono» en el que gusta verse o sentirse ese tú lírico de la amada. A la vez, y de acuerdo con ese movimiento de «caída», «envolvente», casi parece tener el encabalgamiento una pertinencia simbólica: nos «traduciría» por vía sugestiva ese impulso –hundirse, abismarse– de la amada;
- interesa subrayar también que a la aceleración rítmica ayuda la distribución de las pausas internas del verso, al repartir segmentos desiguales (de amplios a más cortos):



Por lo que respecta a la **rima**[29] –un operador fónico de timbre– ya es bien conocido lo que representa en su **función eufónica** (al coincidir en posiciones semejantes –eje vertical de la matriz convencional– formas fónicamente equivalentes). Pero aparte de este relieve de eufonía, en la rima hay que considerar otras funciones no menos importantes –y apenas tenidas en cuenta–, tales la función semántica –o, con mayor precisión, temática–, y la función simbólica.

Comencemos la primera ejemplificación con este fragmento de Rosalía de Castro:

Era apacible el día
y templado el ambiente,
y llovía, llovía
callada y mansamente;
y mientras silenciosa
lloraba yo y gemía,
mi niño, tierna rosa,
durmiendo se moría.

* * *

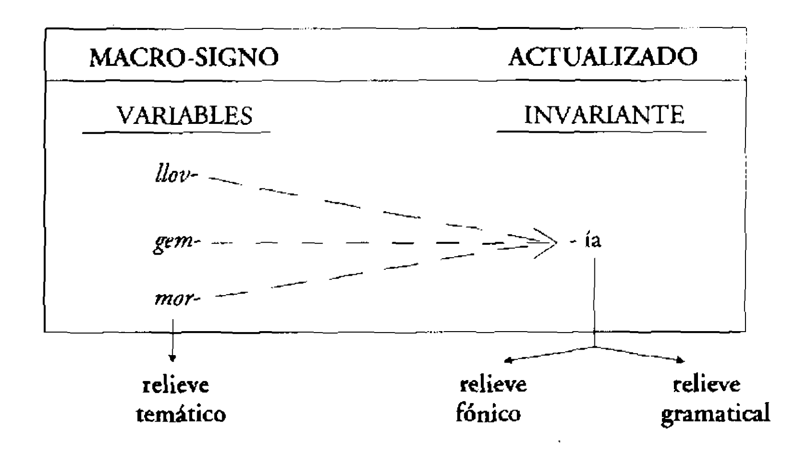
29 *Vid.* ALVARO VALENTINI, *La rima. La forma. La struttura*, Roma: Bulzoni, 1971.

En estos versos hay una rima en «*-ía*» especialmente interesante por tres motivos: a) aparece en cuatro versos, con lo que representa –dominante– el 50%, frente a «*-ente*» (dos) y –«*-osa*» (dos); b) en tres ocasiones rima la misma categoría (verbo) y, además, en el mismo tiempo (rima gramatical –las desinencias–, y relieve del imperfecto); c) pero es que, todavía, esos tres verbos tienen un muy marcado valor, pues cada uno apunta a una nota clave del tema del fragmento:

IMPERFECTO
(perspectiva)
⇓
desinencia:
«*-ía*»

- *llovía* → señal de ambiente, connotación de monotonía e impasibilidad de la Naturaleza.
- *gemía* → segundo término en intensidad (emparejamiento con «lloraba»), que explicita el lamento del «yo».
- *moría* → referencia a la dramática circunstancia del otro sujeto («mi niño»), provocador del lamento (reacción de («yo») y en contraste con la dulzura-pasividad del marco ambiental.

Por lo tanto, y sobre lo gramatical (y, claro, lo eufónico), la rima ha tenido aquí –mecanismo de realce– una **función temática** al «evidenciarnos», desde la recurrencia fónica, las notas claves subrayadas. Tendríamos, entonces, la constitución (actualización) de un macrosigno con este diseño y funcionamiento:



En esa función apuntada, la rima, con sus relaciones, puede establecer un **campo temático** (clave para el universo representado del poema). Véase, al

respecto, un fragmento de un soneto de Miguel Hernández, de su «proyecto» de *El silbo vulnerado:*

Gozar, y no morirse de contento,
sufrir, y no vencerse en el sollozo:
¡Oh, qué ejemplar severidad del gozo
y qué serenidad del sufrimiento!

Dar a la sombra el estremecimiento,
si a la luz el brocal del alborozo,
y llorar tierra adentro como el pozo,
siendo al aire un sencillo monumento.

* * *

a) El poema tiene como dominante temática «la pena, dolor contenido, relativa resignación». Sobre ese eje, pues, resulta interesante comprobar cómo en el (C_1) las unidades positivas –del «gozar»– ocupan los versos impares y las negativas –los contrastes, el «sufrir»– los pares; justamente lo contrario sucede en el (C_2): negativos en impares y positivos en pares:

[C_1]

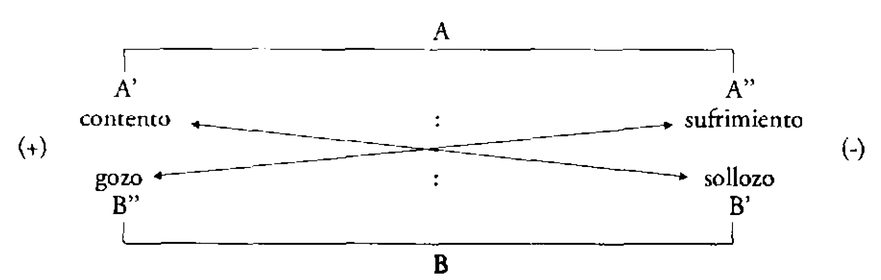
v. 1: Gozar, y no morirse de contento	v. 2: sufrir y no vencerse en el sollozo
v. 3: ¡Oh qué ejemplar severidad del gozo	v. 4: qué serenidad del sufrimiento
(+)	(-)

[C_2]

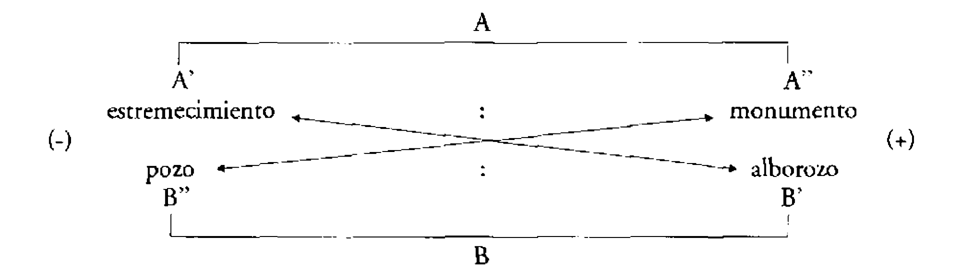
v. 6: si a la luz el brocal del alborozo	v. 5: Dar a la sombra el estremecimiento
v. 8: siendo al aire un sencillo monumento	v. 7: y llorar tierra adentro como el pozo
(+)	(-)

b) En segundo lugar –y es lo más relevante ahora–, hay que llamar la atención acerca del relieve de la rima categorial del (C_1), pues ese emparejamiento en la matriz convencional ayuda a intensificar el contraste «alegría/sufrimiento».

c) Adviértase, en este sentido, el paralelismo que se establece entre las rimas A/B de la estrofa citada y las relaciones semánticas (contrariedad/semejanza) entre las palabras, a la vez que queda configurado en sus términos claves (alegría/sufrimiento) un campo temático opositivo:



d) A la vez, este diseño del **campo temático** opositivo encuentra correlatos respectivos (con impulso metaforizante) en el (C_2). Presentaría, entonces, esta distribución en la rima:



Pero la atracción de determinadas palabras claves al eje de la matriz convencional y la correspondiente configuración de lo que hemos llamado *campo temático,* puede sin duda ampliar sus repercusiones (más allá de un poema) y ser ejemplificadora de ecuaciones básicas que emanen de un determinado sistema cosmovisionario (propio de un autor, de un movimiento, época, etc.).

Una ejemplificación de lo apuntado se puede encontrar en estos fragmentos líricos de Herrera, Quevedo y Villamediana:

Lento y pesado Olvido, que d'el *daño*
eres, que más m'aquexa, mayor parte:
Si a mi memoria ocupas esta parte
que siempre me recuerda el *desengaño,*

i ageno d'el Amor i de su *engaño*
respiro, i mi dolor de mí se parte,
prometo agradecido celebrarte
en la mesma sazón d'el día i *año.*

(F. DE HERRERA)

Corrido estoy de los pasados *años,*
que reducir pudiera a mejor uso
buscando paz y no siguiendo *engaños.*

Y así, mi Dios, a Ti vuelvo confuso,
cierto que has de librarme de estos *daños;*
pues conozco mi culpa y no la excuso.

(F. DE QUEVEDO, «Salmo XXVIII»)

¡Qué perezosos pies, que entretenidos
pasos lleva la muerte por mis *daños!*
El camino me alargan los *engaños*
y en mí se escandalizan los perdidos.

Mis ojos no se dan por entendidos;
y por descaminar mis *desengaños,*
me disimulan la verdad los *años*
y les guardan el sueño a los sentidos.

(F. DE QUEVEDO, «Amante desesperado del premio
y obstinado en amar»)

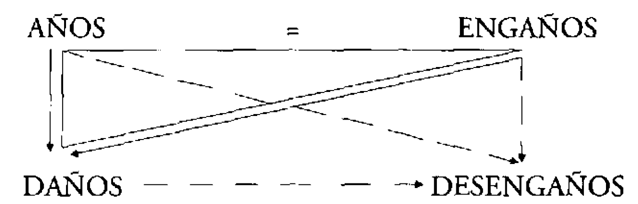
Ya no me engañarán las esperanzas,
ni me disgustarán los *desengaños,*
que el aviso costoso de mis *años*
advertimiento saca de tardanzas.

Y con igual semblante a las mudanzas,
el escarmiento deberé a mis *daños,*
de lástima sujeto y no de *engaños,*
justificando ofensas y venganza.

(VILLAMEDIANA, «Contra las pretensiones de la Corte»)

No hay duda de que la rima temática visualiza aquí, en estas muestras citadas, un cerrado sistema de relaciones y tensiones bien definidor de la visión del mundo que culminará en el barroco, y que tiene en el «desengaño» su clave dramática y final. En efecto, se nos presenta la vida –tiempo que corre («años»)– en su fatal hacerse y realizarse, y de la que la humana mirada sólo parece acertar a descubrir su falta de orientación, su extravío («engaños»), al tiempo que ya todo se siente como terrible herida o vencimiento («daños») y con solo acaso Dios –impulso de trascendencia– como poder liberador.

Quizás con una mayor exactitud, lo apuntado se podría representar en el siguiente cuadro de relaciones (con la ejemplificación del campo temático de la rima):



Otro ejemplo llamativo nos lo proporciona el siguiente soneto herreriano, todo él con *rimas unívocas* que visualizan la atracción a la posición relevante y de recurrencia fónica de términos claves propios de la tópica imaginativa del petrarquismo, para establecer la oposición entre el amante (encendida pasión) y la amada (esquiva, fría en sus sentimientos). Esto es, con la tensión «fuego-llama»/«nieve-ielo»:

Amor en mí se muestra todo *fuego,*
i en las entrañas de mi Luz es *nieve;*
fuego no ai qu'ella no torne *nieve,*
ni nieve que no torne yo en mi *fuego.*

La fría zona abraso con mi *fuego*,
l'ardiente mi Luz buelbe elada *nieve*;
pero no puedo yo encender su *nieve*,
ni ella entibiar la fuerça de mi *fuego*.

Contrastan igualmente ielo i *llama*,
que d'otra suerte fuera el mundo *ielo*,
o su máquina toda viva *llama*.

Más fuera, porque ya resuelto en *ielo*,
o el coraçón desvanecido en *llama*,
ni temiera mi llama ni su *ielo*.

(Soneto LXXII, *Poesía castellana original completa*,
edición de Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra, 1985, p. 458).

A su vez, tampoco se puede dejar de considerar en cuanto a la rima (y su función semántica), que en tal emparejamiento –formas fónicamente semejantes sobre el eje de la matriz convencional– tienden asímismo a patentizarse otras especiales relaciones semánticas entre los términos atraídos a la convergencia sonora, de modo que desde la equivalencia fónica quedan reveladas, además, ligazones correspondientes a otro plano. Detallaremos unos sencillos ejemplos:

Las mañas y ligereza
y la fuerza corporal
de juventud,
todo se torna graveza
cuando llega el arrabal
de senectud.

(JORGE MANRIQUE)

Debajo del cielo de tu idealismo,
la tierra de arada de mi realismo.
Siéntate a mi lado, señor Don Quijote.

Junto al pozo amargo de la soledad,
la fronda de la solidaridad.
Sigue a Sancho Pueblo, señor Don Quijote.

(BLAS DE OTERO, «Vámonos al campo»)

Déjame, ¡Si pudiese yo matarte,
como haces tú, como haces tú! Nos coges
con las dos manos, nos ahogas. Matas

no se sabe por qué. Quiero cortarte
las manos. Esas manos que son trojes
del hambre, y de los hombres que arrebatas.

(BLAS DE OTERO, «Déjame»)

Yo te di el olor
De todas mis dalias y nardos en flor.

Y te di el tesoro
De las hondas minas de mis sueños de oro.

(JUANA DE IBARBOUROU, «Implacable»)

Cada vez que paso
bajo tu ventana,
me azota el aroma
que aún flota en tu casa.

Cada vez que paso
junto al cementerio,
me arrastra la fuerza
que aún sopla en tus huesos.

(MIGUEL HERNÁNDEZ)

En todos los ejemplos citados, los términos que riman sostienen, además, una determinada relación semántica: hay casos de *semejanza* («matas-arrebatas»), de *contrariedad* («idealismo-realismo»), de *contigüidad* («olor-flor»). Sobre un cuadro se observará mejor lo que esos versos presentan:

RELACIONES	TÉRMINOS
semejanza (:)	matarte: cortarte; matas: arrebatas
contrariedad (//)	idealismo// realismo; soledad// solidaridad; juventud// senectud; ligereza// graveza.
contigüidad (/)	olor/flor; tesoro/ oro; ventana/ casa; cementerio/ huesos.

Pasando a otro aspecto de la rima, repasemos, a continuación, un poema juanramoniano ya comentado páginas atrás. Citaremos tan sólo sus unidades primera y tercera:

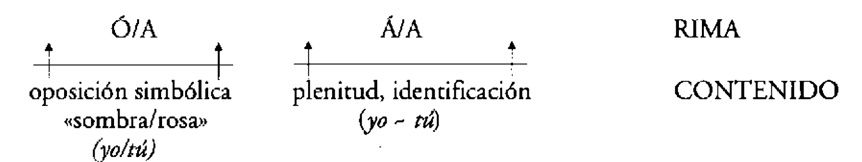
La armonía toca
a que yo rompa la sombra,
a que yo coja
tu rosa.

* * *

La fresca se alza
a que yo abra las alas,
a que yo vaya
a tu alma.

En el poema hay, temáticamente, una incitación a un impulso identificador del yo lírico hacia el tú. Ese impulso está muy modulado, sometido a gradación ascendente, desde el «rompa la sombra- coja tu rosa» (elementos simbólicos) al culminativo «abra las alas- vaya a tu alma». O lo que es lo mismo: abandonar el cerrado mundo de uno –cerco de privación, de miedo íntimo– y alcanzar la belleza pura del tú; por fin, vivificarse espiritualmente (abrir las alas) para llegar al puro mundo íntimo de la amada (todo luz).

Pues bien, y paralelamente, llama mucho la atención la sucesiva distribución de rimas en el poema. En la unidad primera es continua –todos los versos– la recurrencia en «ó/a», reforzada además con eco interior («rompa»); en la tercera, se cambia a otra –continua también– en «á/a» (y reforzada por otro eco, «abra»). Tales intensas recurrencias tienen, con evidencia, un relieve no sólo eufónico, sino también simbólico. Esto es: esas rimas reforzadas y continuas en «ó/a» y «á/a» ayudan a traducirnos por vía sugestiva el adecuado contenido de cada parte. Así, «ó/a» «expresaría» el conflicto «sombra/rosa» –oscuridad íntima del yo/plenitud del tú (vivificadora belleza); luego, «á/a» sugeriría el proceso de transformación positiva y de identificación entre los dos sujetos. En esquema:



Lo mismo que en líneas generales hemos planteado para la rima –valor eufónico, función simbólica– puede servir también para la instrumentación fónica. Los casos más sencillos suelen ser los de determinados efectos basados en juegos y repartos de armonía, como en este perfecto endecasílabo de Machado que, con ajustada distribución simétrica (perfecta bimembración), presenta una iteración vocálica:

LAS BLANCAS SOMBRAS DE LAS HORAS SANTAS

a á a ó a | a ó a á a

5 sílabas [S'] [eje] 5 sílabas [S"]

El efecto eufónico –rico, sorprendente– puede basarse también en complejas iteraciones (convergencia de procedimientos bien conocidos por la tradición retórica). Estaríamos, en estos casos, ante la práctica –compleja– de lo

que el poeta Miguel Fernández quiso titular –con acierto, sin duda– modulema. Así este ejemplo de su libro *Monodia* (1974):

La tarjeta, en el tajo del tajamar.
Abismo, abisal de vorágine y embudo;
se mueve el aire
aireado de peces voladores.
Pasa un cuervo y la toma con el pico:
ya es cuerpo con tarjeta de visita.
En el reino animal se impone el protocolo,
locos van ateridos animales domésticos.
Colocan animados sus colas de colores
y una coloración de colibríes
viste al cuervo de luces.

* * *

(«Modulema»)

En ocasiones, tal efecto eufónico puede estar provocado por juegos de palabras portadoras sólo de imagen acústica (sin significado), y que suelen denominarse jitanjáforas. Hay ejemplos repetidos de esto en el poeta cubano Nicolás Guillén (aunque, con frecuencia, esos sonidos sugieren –también– ritmos de danza, rituales de sectas o grupos, etc.). Dice en unos versos:

¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!

Sensemayá, la culebra,
sensemayá.
Sensemayá, con sus ojos,
sensemayá.

* * *

(«Sensemayá»)

O, también, una eufonía como resultado de tipos varios de instrumentación –iteraciones vocálicas o consonánticas–, apareciendo además efectos especiales de rima (e, incluso, otros operadores que ayudan a realzar). Así en este texto de Blas de Otero («Árboles abolidos»), de su libro *Pido la paz y la palabra* (1955):

Árboles abolidos
volveréis a brillar
al sol. Olmos sonoros, altos
álamos, lentas encinas,
olivo
en paz,
árboles de una patria árida y triste,
entrad
a pie desnudo en el arroyo claro,
fuente serena de la libertad.

Esquematizando lo que el poema presenta, cabría destacar:

(i) La importancia –primero– del encabalgamiento que, con sus rupturas y fragmentaciones, ayuda –intensifica– a determinadas asociaciones, destaca términos, crea un adecuado movimiento rítmico.

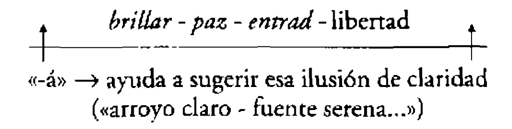
(ii) Varias instrumentaciones consonánticas que crean, además, especial trabazón entre elementos poemáticos:

- *a-bol-* *abol-* ... *vol*... (vv. 1-2)
- *(pa)tria* - *triste* - (en) *trad*
- iteración de la lateral líquida en varios versos: *les-* (...) *li-* (...) *al sol* (...) *al-* (...) *la* (...) *len-* (...)

(iii) Ecos vocálicos en solidaridades sintagmáticas de la misma naturaleza y estructura, y contiguas:

olmos sonoros/ altos álamos/ → ó/o - ó/o // á/o - á/o

(iv) También parece importante la rima. Obsérvese que, desde el tema, hay la formulación por parte del hablante lírico de una ilusionada promesa de vida-libertad, y obsérvese, de paso, cómo hay una rima oxítona en «á» –la vocal más abierta y clara– que culmina en la palabra de cierre «libertad». Es decir, esa «claridad» de la rima en «á» tiene indudable resonancia simbólica, carga que va creciendo a lo largo del poema y que, obviamente, culmina en el intenso final (y palabra-clave de la composición):



Pero hay también, además, una función simbólica, sugestiva, de la materia fónica, esto es, cuando una determinada instrumentación de sonidos la «sentimos» como motivada sobre un significado adecuado, de manera que, en perfecto ajuste, el significante ayuda a «traducir» –claro que por vía intuitivo-emotiva– determinadas notas de la representación poemática.

Veamos este fragmento aleixandrino, del poema «Unidad en ella»:

Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo,
quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente
que regando encerrada bellos miembros extremos
siente así los hermosos límites de la vida.

Acorde con la visión del mundo propia de su primer ciclo lírico, el yo ansía la fusión amorosa con la amada, amor *(La destrucción o el amor)* que es muerte, que es positiva aniquilación, reintegración feliz en la materia única, unitaria. Consecuentemente, ese *pathos* –de tan intensa temperatura anímica–

se «expresa» a través de una ajustada orquestación fónica, a base sobre todo de una continuada iteración de vibrantes (presencia dominante), de sonidos sordos –velares y dentales– y de grupos consonánticos en los que entra la vibrante con velares («sangre»), bilabiales («miembros»), dentales («extremos»). Por lo tanto, y según los principios apuntados, la violencia del significado lírico –*arrebatada pasión amorosa*– está, luego, sugestivamente expresado con toda esa instrumentación de sonidos vibrantes, duros, sordos, cortantes. O lo que es lo mismo: sentimos –ilusión expresiva– que tal significante estético está motivado desde los contenidos que evoca:

Significante sentido como motivado	Instrumentación: *sonidos vibrantes, sordos*	FUNCIÓN
	pasión amorosa, violencia íntima	SIMBÓLICA

Con esta forma rítmica que ha quedado esquematizada en el apartado anterior, nada tiene que ver el fenómeno del **versolibrismo**, tan característico de la expresión poética moderna. Porque ese verso libre –con raíces en Gustave Kahn dentro de la línea simbolista, y que irradiará desde Walt Whitman o Apollinaire a Eliot o Juan Ramón Jiménez– responde a razones rítmicas bien distintas (y ajenas, entonces, a los factores tradicionales establecidos y comentados). ¿Cuáles serán, pues, sus bases?[30]

Ya en sus orígenes franceses, se trataba de caracterizar ese verso libre en razón de un «acento de impulsión», es decir, expresión o modulación de una música interior del poema, o unidades rítmicas que cada poeta, según la melodía suscitada por los contenidos, llega a crear singularizadamente.

Entre nosotros, y con mucha precisión, Amado Alonso dejó apuntado, al referirse al fenómeno del versolibrismo, que «todo ritmo es a la vez interior y exterior». Y a la hora de fijar caracterizaciones, añadió:

> «El ritmo es siempre un movimiento regulado, una figura móvil, y, por tanto, todo ritmo es una forma y está sometido a leyes formales. El ritmo interior de la poesía libre no es sin más el de la prosa, pero se apoya en él. El ritmo de la prosa consiste en los pasos con que se desarrolla linealmente el pensamiento sintáctico-racional; el ritmo poético libre consiste en los pasos con que se ordenan linealmente las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento»[31].

Tales consideraciones nos advierten, de modo general, de que las claves de ese *ritmo poético libre*, abandonados determinados factores fónicos (cuantitati-

[30] *Vid.*, al respecto, F. López Estrada, *Métrica española del siglo XX*, Madrid: Gredos, 1969; I. Paraíso, *El verso libre hispánico*, Madrid: Gredos, 1985, y H. Morier, *Le Rythme du vers libre simboliste*, Slatkine 1943-1944, 1975.

[31] *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires: Sudamericana, 1966, pp. 87-88.

vo, cualitativo o de intensidad, sobre todo), radican fundamentalmente en la actividad de las figuras gramaticales (con apoyos en el factor de timbre, aliteraciones, asonancias, ecos, armonía vocálica, paronomasias, etc.).

Un claro ejemplo lo tenemos en un poema ya visto de Blas de Otero («Crecida») que tiene sus fundamentos rítmicos en las reiteraciones –con mínimas progresiones conceptuales–, las leyes del dinamismo expresivo negativo, y en un diseño de las líneas versales que, incluso en su distribución gráfica (y sería otro tipo de figura, naturalmente), «imitan» el flujo/reflujo de ese horrible (y simbólico) mar de sangre, y de ese penosa nadar del yo lírico a contracorriente:

voy sobre Europa
como en la proa de un barco desmantelado
que hace sangre,
voy
mirando, algunas veces,
al cielo
bajo,
que refleja
la luz de la sangre roja derramada,
avanzo
muy
penosamente, hundidos los brazos en espesa
sangre,
es
como una esperma roja represada,

* * *

Por su parte, el versolibrismo alonsiano de «Insomnio», poema impresionante que abre su libro *Hijos de la ira,* está todo él regido por una poderosa orquestación de conjuntos semejantes, táctica bien evidente en este fragmento:

y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar los perros,
/ o fluir blandamente la luz de la luna.
Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando como un pe-
/ rro enfurecido, fluyendo como la leche de la ubre caliente de
/ una gran vaca amarilla.
Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se
/ pudre lentamente mi alma,

* * *

En otros casos, la forma rítmica viene dictada por complejas series de reiteraciones posicionales (y, acaso, paralelismos complementarios), como se advierte en el ejemplo siguiente de Rafael Morales, de su libro *La máscara y los dientes* (1962):

Avanza desde el fondo del corazón,
desde la raíz tumultuaría del llanto,

desde la sed
y desde el sueño,
avanza desde el hambre,
desde la ira,
desde la esperanza,
desde el amor
o desde el odio,
avanza desde el dedo de Dios,
avanza desde el barro,
avanza como un alud furioso,
como un encendido meteoro,
como la incontenible plenitud de la vida.

* * *

(«La oficina»)

O, asímismo, en poderosas cadenas paralelas y pautas anafóricas muy características del *primer ciclo* aleixandrino, tal en la composición «Soy el destino»:

Quiero vivir, vivir como la hierba dura,
como el cierzo o la nieve, como el carbón vigilante,
como el futuro de un niño que todavía no nace,
como el contacto de los amantes cuando la luna los ignora.

* * *

Soy el caballo que enciende su crin contra el pelado viento,
soy el león torturado por su propia melena,
la gacela que teme al río indiferente,
el avasallador tigre que despuebla la selva,
el diminuto escarabajo que también brilla en el día.

* * *

En casos todavía de mayor complejidad y riqueza expresiva, ese *ritmo poético libre* puede incluso combinar, con muy llamativos efectos, figuras gramaticales (tácticas paralelísticas), juegos fónicos (efectos de paronomasia), tensiones semánticas (montajes antitéticos o de contrarios), y hasta diversos tipos de rima (internas/finales, asonante/consonante, etc.).

Un admirable ejemplo es, en este sentido, el poema «Fuga de vocales», de Gerardo Diego:

Fuga de vocales a la orilla encarnada del silencio
Fuego de iniciales en la boca entreabierta a duro beso
Crecen los párpados ensabanando el ojo y la mirada
Cruzan los pájaros incendiando la brisa enamorada
La hora la hora de tornear las sin varices piernas
la ira la ira de cornear las cicatrices tiernas.

* * *

La melodía del verso libre –líneas de muy variada extensión– puede estar asimismo regulada, y a veces de modo muy preciso, por la aplicación y segui-

miento de determinados pies métricos (con sorprendente resultado expresivo). En su solemne y dramático «Canto a España», de su libro *Quinta del 42* (1952), José Hierro ensaya con gran acierto el molde de anfíbracos (υ- υ):

> Oh, España, qué vieja y qué seca te veo.
> Aún brilla tu entraña como una moneda de plata cubierta de polvo.
> Clavel encendido de sueños de fuego.
> He visto brillar tus estrellas, quebrarse tu luna en las aguas,
> andar a tus hombres descalzos, hiriendo sus pies con tus pie-
> / dras ardientes.

* * *

Finalmente, podría incluso considerarse un verso libre –muy amplios versículos– de índole figurativa, ya que cada una de sus líneas viene a constituir una compleja unidad imaginativa o de representación, de modo que el poema resulta, en su conjunto, una serie yuxtapuesta de esas unidades –verdaderas fulguraciones– de tal naturaleza.

Lo encontramos, por ejemplo, en *La muerte en Beverly Hills* (1967), de Pere Gimferrer:

> Llevan una rosa en el pecho los enamorados y suelen besarse entre un
> / rumor de girasoles y hélices.
> Hay pétalos de rosa abandonados por el viento en los pasillos de las
> / clínicas.
> Los escolares hunden sus plumillas entre uña y carne y oprimen sua-
> / vemente hasta que la sangre empieza a brotar. Algunos aparecen
> / muertos bajo los últimos pupitres.
> Estaré enamorado hasta la muerte y temblarán mis manos al coger tus
> / manos y temblará mi voz cuando te acerques y te miraré a los ojos
> / como si llorara.

* * *

Ahora bien, con esta función rítmica no hay que confundir –como muy a menudo se hace– la razón del verso identificado como semilibre. Radicalmente distinto en sus claves, esa razón semilibre supone el uso de unas pautas versales regulares (factor cuantitativo), a veces utilizadas con evidentes «imperfecciones» (determinados «incrementos» silábicos, casi siempre situados en posición inicial/final), y, por supuesto, con libre combinación y distribución (y, además, con generalizada ausencia de rima).

Véase, sobre esto, una muestra de Angel García López, de su poema titulado «Memoria en la miseria y destrucción de Nahdra»:

> Cada noche maltratan tu recuerdo las costas de este otoño que hiela las
> / agujas de Aleyfe.
> Es la imagen perdida que acoge la aventura de otros ojos abiertos más que
> / el sol a la nieve.
> Tus miembros lacerados dibujan en la orilla lo que sólo a la playa puede
> / entender la arena.

* * *

Las largas líneas versales de la composición no pueden dejar de hacer evidente el ajustado y perfecto esquema distribucional, ya que cada línea –28 sílabas– es medida yuxtaposición de cuatro heptasílabos:

> Cada noche maltratan/ tu recuerdo las cosas/ de este otoño que hiela/ las agujas de Aleyfe.// → [7 + 7 + 7 + 7]
> Es la imagen perdida/ que acoge la aventura/ de otros ojos abiertos/ más que el sol a la nieve.// → [7 + 7 + 7 + 7]

* * *

Lo mismo sucede, sobre su apariencia de «libertad» (verso sin pautas), con este fragmento del alonsiano «El alma era lo mismo que una ranita verde», medida combinación –en sus efectos de «acento de impulsión»– de pautas endecasilábicas (once, nueve, siete, cinco sílabas). Obsérvese:

SÍLABAS
7: Y hacia el atardecer,
7: he aquí que, de pronto,
7+7: un estruendo creciente retumba derrumbándose,
9: y enfurecida salta el agua
5: sobre sus lindes,
5: y sube y salta
9: como si todo el valle fuera
7: un hontanar hirviente,
5: y crece y salta
7: en rompientes enormes,
7: donde se desmoronan
11: torres nevadas contra el huracán,

* * *

O, también, en estos versos de Miguel Fernández, del poema «Donde el sueño envejece», con combinaciones muy semejantes:

Rozó sus dedos sobre la ventana
y abrió; abrió en par,
para que el aire
comulgante le fuera.
Ojos asoma
y nada le fustiga.
No es calle.
Ahora quisiera aquel feroz estrépito,
el látigo del trueno desolando las bóvedas
o la cruel carcajada.

* * *

Claro que, con frecuencia, el reconocimiento de los versos regulares presenta mayores dificultades. Y ello debido, fundamentalmente, a que ese «acento de impulsión» singular del poeta, de su voz y tono, rompe o disfraza

esas pautas, ajustándolas más y más a la modulación que la efusión sentimental dicta.

Así, en la parte final de un poema de Angel González («Penúltima nostalgia»):

devuélvenos
también
nuestros dadáveres,
enséñanos
también
los asesinos,
deja
también junto a la oscura caja
del violín,
también junto al destello
de la dorada y cálida trompeta,
un revólver
también,
una pistola.
También estoy nostálgico de días.
También fui muy feliz. También recuerdo.
También yo fui testigo de otras horas.

Pero esa distribución versal que presenta el fragmento –de tan lograda eficacia expresiva– no resulta difícil advertir que supone una muy medida dislocación o fractura de dominantes pautas endecasilábicas, pauta rota –por ejemplo– en razón o base ternaria (fortalecida por el apoyo paralelístico), o binaria, y jugando también con rupturas del ritmo fluyente (encabalgamientos), para dar un cierre de ajustadísimos endecasílabos, con indicadores anafóricos y estructura paralela.

Véase lo que, ya como cierre, apuntamos:

SÍLABAS (regularizadas)

11: devuélvenos también nuestros cadáveres,
11: enséñanos también los asesinos,
11: deja también junto a la oscura caja
11: del vïolín, también junto al destello
11: de la dorada y cálida trompeta,
11: un revólver también, una pistola.

* * *

10. Figuras gráficas

La poderosa semantización de todos los componentes poemáticos y la ilusión motivadora en la relación de significante/significado son principios determinantes de la poeticidad. Pues bien, esa ley tan intensa de semantización/motivación –que marca, además, la trabada complejidad del signo estético– actúa también, y a veces de forma muy llamativa, sobre el *significante gráfico* del poema (i.e., grafemas, signos pausales, sangrados, blancos, etc.). En consecuencia, podrá hablarse, pues, de **figuras gráficas**, operadores que se actualizan en tal estrato y que entrarán en una amplia gama de registros de la (tipo)grafía expresiva[32].

Porque, en efecto, esos «gestos» gráficos –algunos de larga tradición, otros especialmente pertinentes de la lírica moderna (movimientos de vanguardia, sobre todo) presentan una gran variedad que todavía está sin sistematizar. En el abanico de figuras la más elemental sin duda corresponde al **relieve grafémico** (marca sobre un(os) grafema(s)), como se advierte en esta composición de César Vallejo:

Vusco volvver de golpe el golpe.
Sus dos hojas anchas, su válvula
que se abre en suculenta recepción
de multiplicando a multiplicador,
su condición excelente para el placer,
todo avía verdad.

Busco volvver de golpe el golpe.
A su halago, enveto bolivarianas fragosidades
a treintidós cables y sus múltiples,
se arrequintan pelo por pelo
soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,
y no vivo entonces ausencia,
            ni al tacto.

Fallo bolver de golpe el golpe.
No ensillaremos jamás el toroso Vaveo
de egoísmo y de aquel ludir mortal
de sábana,

[32] DUBOIS *et al.*, en su *Rhétorique général*, París: Larousse, 1970, pp. 64 y ss., hablan de **metagrafos**.

desque la mujer esta
¡cuánto pesa de general!

Y hembra es el alma de la ausente.
Y hembra es el alma mía.

Trilce, edic. cit., p. 72.

Poema de especial hermetismo –como la mayoría de los del citado libro–, según algunos críticos su línea de significado remitiría al campo erótico (tan recurrente, asimismo, en la obra), texto, en fin, que «propone al amor como posibilidad gestante y a la vez como descubrimiento de la orfandad»[33].

No obstante, y desde nuestra perspectiva de los «gestos» gráficos, lo llamativo es la reiteración del grafema «v» (sobre «volver») y, a la vez, el juego ortográfico «v-b», lo que puede tener dos valores o funciones expresivas: ese «volvvver» intensificará el ansia del reencuentro y el acto amoroso; luego, el juego de variación ortográfica («v-b») podría ser –y a eso apuntan algunas interpretaciones– una simbolización del propio acto sexual, y hasta, acaso, una razón lúdica –cambio, intercambio, fusión, confusión– del propio juego erótico.

Otra posibilidad de figuras de este estrato la encontramos en la **metagrafía**[34]. Véanse estos ejemplos, también de César Vallejo, y de poemas de *Trilce:*

¿Qué se llama cuando *heriza nos*?
(II)
(...) ohs de ayes
creyérase *avaloriados* de heterogeneidad
(V)
todo avía verdad
(IX)

El procedimiento es el mismo en los tres casos, y se significa como portador de gran riqueza expresiva. En efecto, y sobre lo subrayado, se produce –y eso es la **metagrafía**– una más o menos compleja intersección/superposición léxica, de modo que el juego de grafemas abre ahora una ambigüedad/condensación semánticas. Así, en «heriza nos» el grafema «h» crea un cruce entre «eriza» y «hiere»; luego, «avaloriados» remite a «avalorados», pero a la vez implica asimismo «abalorios» (superposición de lo que tiene «valor» y lo que es mero «adorno» superficial); y, en fin, «todo avía» permite, por su parte, la lectura –intersección/condensación– de *todavía verdad/todo había verdad.*

Otro «gesto» gráfico puede darse con la **supresión** –razón expresiva– **de los signos pausales** (comas, puntos y comas, puntos...). Véanse estos dos ejemplos de Gerardo Diego:

[33] *Ed. cit.*, p. 73.

[34] Tomamos el término de J. ORTEGA, en la *ed. cit.* de *Trilce*, p. 74.

Era el mes que aplicaba sus teorías
cada vez que un amor nacía en torno
cediendo dócil peso y calorías
cuándo por caridad ya para adorno
en beneficio de esos amadores
que hurtan siempre relámpagos y flores

* * *

«Amor», de *Fábula de Equis y Zeda*

La creación entera se redondea en hombro
El hombre se hace hombro
La hembra quiere hombro
El hambre como hombro
La sombra besa hombro
La lumbre muerde hombro
El faro gira y pule cristal de roca de hombro

* * *

«El hombro»

En el primer caso citado, la desautomatización, el efecto de «extrañamiento» de la figura es muy fuerte, ya que se produce en un esquema de estrofa clásica y cerrada (sexta rima, ABABCC), con regularidad métrica (endecasílabos) y las rimas consonantes ya apuntadas, y aparte, claro está, las resonancias gongorinas. Además, y sobre ese contraste ruptura/tradición, la supresión de los signos pausales «despierta» unas insospechadas relaciones entre los elementos léxicos (riqueza semántica) y relieve de los significantes (nuevos efectos de ritmo, eufonía, etc.).

En el segundo caso, la figura crea, también, un ritmo especial, y visualiza poderosamente las relaciones recurrentes de paronomasia («hombro» –palabra clave– y «hombro-hembra-hambre», más, luego, «sombra») tan importantes para el significado del texto. Además, la supresión y el ritmo creado (y las asociaciones) –mecanismo de ruptura– contrastan a su vez con el riguroso esquema paralelístico y el medido ajuste versal, tan fluyente.

Un cuarto tipo de estas figuras gráficas correspondería al relieve icónico que puedan tener las líneas versales (tan libres en la lírica moderna). Ahora bien, ese *iconismo* admite distintas modulaciones y gradaciones, según se puede ver –primer ejemplo– en estos versos oterianos de «Crecida»:

es
como una esperma roja represada,
mis pies
pisan sangre de hombres vivos
muertos,
cortados de repente, heridos súbitos,
niños
con el pequeño corazón volcado, voy
sumido en sangre
salida,

algunas veces
sube hasta los ojos y no me deja ver,
no
veo más que sangre,
siempre
sangre,

* * *

Como ya quedó apuntado páginas atrás, y aparte la figura gramatical del **dinamismo expresivo negativo,** el propio diseño de los versos pretende «representar» el movimiento –oleadas– del (simbólico) mar, su flujo y reflujo, en el que apenas si puede nadar (vivir) el sujeto lírico.

Luego –segundo ejemplo–, en la composición de *En castellano* (1959) titulada «Un verso rojo alrededor de tu muñeca» encontramos:

Después del viento y la palabra pronto
viene la nieve
                    cae
poco
a
copo

he aquí la realidad
el campesino colorado Cuenca
de dos o tres o trigo sobre el hambre

Vienen papeles cartas
                    van
a sepultarme van a sepultarme
a mí
me llena e l s o l
          la plaza
donde los hombres mira fuman parlan

* * *

Aquí esa razón icónica es ya más compleja porque en estos versos se movilizan –convergencia estilística– distintos procedimientos gráficos:

(i) Las líneas «imitativas» (grado de iconismo) en «viene la nieve/ cae poco/a/ copo», con, además, intersección/condensación de dos locuciones: «poco a poco»/«copo a copo».
(ii) Juegos de blancos (relieve visualizador) en «he aquí la realidad» y «el sol» (intensificación de términos).
(iii) Relieve posicional (versal) de «van» (añadido a los efectos del encabalgamiento) y «plaza».
(iv) Y todo, luego, intensamente motivado en asociaciones/ritmo por la supresión de los signos pausales.

El mayor grado de *iconismo* se da con las ideografías líricas (que en la lírica moderna abrió sobre todo Apollinaire con sus *caligramas* pero que tienen

una larga tradición de uso desde el período alejandrino, los *carmina figurata*, etc.), búsqueda de una poesía figurativa o concreta con la pretensión de representar –dibujo– referentes poemáticos.

En la muestra siguiente de Gerardo Diego («Atrás»), de su libro *Limbo* (1919-192?) la (tipo)grafía expresiva que el poeta utiliza tiene gran variedad de registros, i.e., ideografía (los «tacos» del calendario), juegos «imitativos» (distribución de «volando/ de/ regazo/ en/ regazo»), sangrados y blancos, tipos de letra, etc.:

Soy el caminante extraviado
sobre las hojas muertas del calendario

7 FEBRERO	21 MARZO	30 MAYO

Los recuerdos se esconden tras los árboles
pero yo los llamo

Todos los días veo
pájaros balbucientes
que olvidaron en el nido sus hélices

Y los niños sin alas
de en
regazo
volando regazo

Pero yo me arrastro
bajo todos los puentes del fracaso
angostos como yugos

Estoy enamorado
de una mujer que existe y que no es ELLA

Por su parte, Mariano Roldán, destacado poeta del grupo de los 50, y en su poema «Puntilla», trata de dar representación con el diseño versal y del espacio poemático a tal instrumento de la lidia (que da título a la composición, y que sirve de base para alegorizar el trabajo poético):

Cinco no son ni dieciocho
ni trece veces trece
los que su pan su verso
comulgaron con gula
y luego procazmente
su digestión trocaron
en brillantes banderas;
ninguno fue acusado del posible delito
de emplazar al silencio

desplegar el papel
limpiar la pluma
(la puntilla)
y clavarle
a la nada
con brío
la punta
vilí-
sima.

Especialmente atractivo en el campo de estas figuras es el caso de los **hipogramas** que analizó F. de Saussure[35], o juegos paragramáticos que, según distribuciones e iteraciones concentradas en zonas del poema, «proyectan» sobre el texto una «clave», un «nombre criptográfico», un lema, etc.

Biruté Ciplijauskaité lo ha observado muy agudamente en algún texto de Machado («A un olmo seco», por ejemplo), con el nombre de Leonor[36]. Véase la muestra:

AL oLmo viEjO, hENdido pOR
* * *
oLmo dEl Duero
LE mANcha la cORteza cON su hacha el LEñadOR
al trONco carcomido y polORiento
* * *

Los **anagramas** –en sus variantes– pueden presentar otros montajes, otros tipos (pero ya de menor interés), como en este final de poema vallejiano en el que el epifonema de cierre –el oxímoron «estruendo mudo»– «desaparece» tras la inversión gráfica, tal grito final que estallase «vacío»:

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.
Oh, estruendo mudo.

¡Odumodneurtse!

O bien, el juego de *enigmas* o *adivinanzas* que, también con técnica anagramática, crea Juan de Jáuregui sobre la palabra clave «Maroma» en este texto (y cuyo título ya es representativo al respecto):

Si en las jarcias de la nave
suelo oler a pez y a brea,
parte de mi forma fea
despide un olor suave. *aroma*

No presumo de discreta,

35 J. STARONINSKY, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, París: Gallimard, 1971.

36 «Las sub-estructuras en Campos de Castilla», en JOSÉ ANGELES (ed.), *Estudios sobre Antonio Machado*, Barcelona: Ariel, 1977, pp. 113 y ss.

ni soy de las muy letradas,
mas tengo letras sobradas
para ser grande poeta. *Maro*

Lo esparcido y lo salado
tengo, parlando por tres;
y a vueltas cierto revés
con un amor solapado. *maroma. amor*

Mi linaje nunca tuvo
noble estima ni renombre,
mas en cuatro de mi nombre
diademas y cetros hubo. *Roma*

«Enigma extraordinario sobre esta palabra, Maroma, y sus letras», Poesía, edición de Juan Matas Caballero, Madrid: Cátedra, 1993, p. 315.

Finalmente, el último «gesto» gráfico será el de la figura que, motivando sangrados/blancos, etc., incide sobre el esquema compositivo del poema, sobre su diseño formal de conjunto. Un primer modelo de esto lo tenemos en la composición guilleniana «El durmiente»:

¿Cabecea el esquije?
Sí, ya la noche inmóvil
En el espacio puro.
    ¡Cabeceo feliz!
    Es alta mar muy lisa.
    Ni desnivel de horas!

Todos los esplendores
Oscuros, sin ornato,
Corroboran lo escueto.
    ¡Pero qué vulnerable!
    Basta un agudo grito.
    ¡Albor, albor, albor!

A la costa conducen
El esquife los puños
De solares remeros.
    ¡Y qué ceñudamente,
    A medio abrir los ojos,
    Atraca el navegante!

Vacilando aturdido
Se pierde por la orilla,
Trémula de relojes.

Cántico, Barcelona: Seix Barral, 1973, p. 112.

El poema –que pertenece a la parte o libro 2/*Las horas situadas*– ofrece varios aspectos de especial interés. Serían:

a) En primer término, la *táctica de desdoblamiento de segundo grado*, ya que el «yo» se esconde –*enunciación encubridora*– tras un «él» identificado por el sintagma del título («El durmiente»), en alusión a la experiencia que vive el sujeto poemático.
b) El relieve de la imagen (simbólica) del «sueño» mecido por un navegar nocturno (alta mar/noche inmóvil), que trata de dar representación a una experiencia absoluta –el sujeto viviendo un estado de perfección esencial– sólo amenazada por el «despertar» (llegada del día), el final de ese navegar, y, en fin, por ese anularse/extraviarse/perderse «por la orilla,/ trémula de relojes» (espacio/tiempo –lo accidental– aniquiladores).
c) Y, en nuestra perspectiva, el diseño del poema presenta una doble distribución. Por un lado, los **blancos** dibujan un reparto de [2 + 2 + 2] estrofas y una de cierre (final-límite de la aventura/experiencia); por otro, el **sangrado** marca, en cada binarismo estrófico apuntado, una tensión de «nivel» entre impares/pares, justamente para visualizar las estrofas de *función patética* (relieve exclamativo), i.e., aquellas que, en contraste con las enunciativas (impares), marcan la voz/tono del hablante lírico como sujeto modalizador (contrapunto subjetivo-emotivo sobre el hilo de la experiencia «sueño-navegar»).

Otro modelo –ya para terminar– lo tenemos en un poema vallejiano de *Trilce*, que desde otra perspectiva hemos comentado páginas atrás:

Tiempo Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.
Boca del claro día que conjuga
era era era era.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aún de ser.
Piensa el presente guárdame para
mañana mañana mañana mañana.

Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuando heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombre.

(*Edic. cit.*, p. 48)

La composición –escrita al parecer en la cárcel, en 1919– tiene asimismo unas notas muy relevantes. Serían las siguientes:

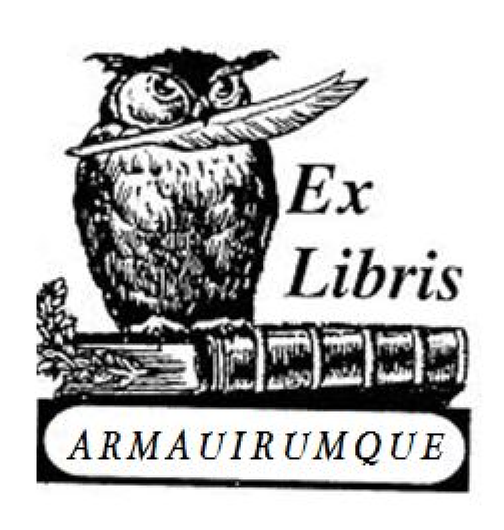
(i) Es una composición –quedó apuntado– del desvalimiento vital, del tedio absoluto como experiencia anuladora del «yo» (vacío, desesperanza, revelación de la nada).
(ii) Al relieve de ese significado ayudan las reiteraciones léxicas, sucesivas, de términos claves (Tiempo/Era/Mañana/Nombre), que se repiten según pautas binaria/cuaternaria.
(iii) Esa doble pauta reiterativa –abre la binaria, cierra la cuaternaria– es marca de unidades o bloques poemáticos (cuatro), de distribución semejante y en relación lineal, constelativa.
(iv) El movimiento reiterativo está acentuado, además, por la supresión de signos pausales (creándose así un especial ritmo de fatal monotonía temporal de tiempo vacío).
(v) Pero además, y como ya algún crítico (Larrea) apuntó[37], todo este montaje, reiteraciones, la distribución versal de la pauta binaria (centro), el juego de blancos, etc., hace que el poema se configure como un «cuadrado verbal» que podría, entonces, ser imagen figurativa del «cuadrado de la celda». O lo que es lo mismo, «gesto» gráfico (complejo) que carga de razón icónica al esquema compositivo del texto.

Como cierre, podríamos tratar de dejar esquematizado un cuadro resumidor (y acaso sistematizador) de las figuras comentadas:

FIGURAS GRÁFICAS	FUNCIÓN EXPRESIVA
1. **Relieve grafémico**	*intensificación-visualización/pertinencia simbólica*
2. **Metagrafía**	*complejidad/condensación semánticas*
3. **Supresión de signos pausales**	*especiales asociaciones léxicas/fónicas//motivación rítmica*
4. **Ideografía lírica**	*visualización de elementos del contenido*
5. **Hipograma**	*lema/nombre criptográfico*
6. **Sangrados/blancos** (interestróficos)	*marcas de* «relieve» *de partes o unidades// valor figurativo-icónico.*

[37] *Ed. cit.* de *Trilce*, p. 49.

[B.] METODOLOGÍA Y PRÁCTICA TEXTUAL



ESQUEMA METODOLÓGICO

I. PLANO DE LA REPRESENTACIÓN

1. **Indicadores poemáticos**
    1.1. *Título*
    1.2. *Lemas, dedicatorias, citas*

2. **Esquema temático**
    2.1. *Motivos:*
        2.1.1. Foco y complemento
        2.2.2. Eje temático
    2.2. *Articulación:*
        2.2.1. Unidades y subunidades temáticas
        2.2.2. Relaciones y función

3. **Actorialización**
    3.1. *El actor poemático:* componentes
    3.2. *Funciones y esquema actorial*
    3.3. *Procesos actoriales*

4. **Modelos compositivos**
    4.1. *Esquemas convencionales:*
        4.1.1. Lineal
        4.1.2. Analítico
        4.1.3. Sintético
        4.1.4. Simétrico
    4.2. *Casos complejos*
    4.3. *Esquemas de base formularia*

5. **Estructura climática**
    5.1. *Líneas de tensión y finales*: clímax y anticlímax
    5.2. *Fórmulas complejas*

II. PLANO DE LA FIGURACIÓN

6. **Figuras pragmáticas**
    6.1. *Estructura comunicativa y actitudes líricas:*
        6.1.1. Enunciación
        6.1.2. Apóstrofe
        6.1.3. Lenguaje de canción

6.2. *Tácticas de desdoblamiento:*
6.2.1. Enunciación encubridora
6.2.2. Imagen en el espejo
6.2.3. Diálogo interior
6.3. *Procesos de escenificación*
6.4. *Sujeto modalizador y voz:*
6.4.1. Función patética
6.4.2. Función modal
6.4.3. Función ideológica

7. **Figuras léxico-semánticas**
7.1. *Niveles y clases léxicas*
7.2. *Isopatías y tonalidad de sentimiento*
7.3. *La función imaginativa:*
7.3.1. El fundamento
7.3.2. Formas de la imagen
7.3.3. Complicación de la estructura externa

8. **Figuras gramaticales**
8.1. *Procedimientos de reiteración y distribución*
8.2. *Estructuras primarias:* los emparejamientos
8.3. *El dinamismo expresivo*
8.4. *Los conjuntos semejantes:*
8.4.1. Ordenación hipotáctica: el paralelismo
8.4.2. Ordenación paratáctica: la correlación

9. **Figuras tónicas**
9.1. *La función rítmica:*
9.1.1. Factor cuantitativo
9.1.2. Factor intensivo: esquema acentual
9.1.3. Factor tonal: esquema pausal. El encabalgamiento
9.1.4. Factor de timbre: rima y materia fónica expresiva
9.2. *Instrumentación fónica y función simbólica*
9.3. *Las leyes del versolibrismo*

10. **Figuras gráficas**
10.1. *El relieve grafémico*
10.2. *La metagrafía*
10.3. *Ideografía lírica*
10.4. *Hipogramas*
10.5. *Blancos y sangrados*

[I]

Raya, dorado Sol, orna y colora
del alto monte la lozana cumbre;
sigue con agradable mansedumbre
el rojo paso de la blanca Aurora;

suelta las riendas a Favonio y Flora,
y usando, al esparcir tu nueva lumbre,
tu generoso oficio y real costumbre,
el mar argenta, las campañas dora,

para que desta vega el campo raso
borde saliendo Flérida de flores;
mas si no hubiere de salir acaso,

ni el monte rayes, ornes, ni colores,
ni sigas de la Aurora el rojo paso,
ni el mar argentes, ni los campos dores.

(LUIS DE GÓNGORA)
Sonetos completos, edición de Biruté Ciplijauskaité, Madrid: Castalia, 1975, p. 122[1].

El temprano poema gongorino (1582) lo primero –y más elemental– que nos evidencia es la presencia de dos actores líricos –el Sol, Flérida–, ambos opuestos en su naturaleza y distribución (y función, según veremos luego). Se trata –caso del Sol– de un agente de la Naturaleza y que queda marcado en la esfera de la segunda persona (un «tú»); Flérida, en cambio, es un agente humano y se establece en la esfera de la no-persona («ella»).

El motivo temático nuclear –i.e., el foco– está asociado a lo que se nos predica de «ella», y cuyas claves da la relación «borde saliendo...» (v. 10). Esta *salida de la dama al campo* para significarnos su triunfo o apoteosis sobre la Naturaleza (aquí hace brotar las flores a su paso), se reconoce de inmediato

[1] Tenemos muy en cuenta en nuestro comentario los análisis de este poema realizados por EMILIO OROZCO, «Estructura manierista y estructura barroca en poesía», *Manierismo y Barroco*, Madrid: Cátedra, 1975, pp. 185-186, y R. NÚÑEZ RAMOS, «Análisis semiológico de cuatro sonetos de Góngora», en VV.AA., *Crítica semiológica*, Oviedo: Universidad, 1977.

como un tópico de la lírica italiana y española (corriente petrarquista), y repetido –siempre sobre juego de variantes– por muchos poetas. Está, por ejemplo, en Herrera:

Alegre, fértil, vario, fresco prado,
tú, monte, i bosque d' árboles hermoso,
el uno i otro siempre venturoso,
que de las bellas plantas fue tocado

* * *

Siempre tendréis perpetua primavera,
i del Elisio campo tiernas flores,
si os viere el resplandor de la Luz mía.

También en Francisco de Figueroa:

* * *

cuando la dulce partorcilla mía
lumbre y gloria del día

* * *

de su dichoso albergue alegre parte.

Pisada del gentil blanco pie, crece
la hierba, y nace en monte, en valle o llano
cualquier planta que toca con la mano,
cualquier árbol florece.

Lo mismo –con peculiar variante– en Lope:

Y cuando ya parece que se para
El armonía del eterno cielo,
Salió Lucinda y serenóse todo.

En el mismo Góngora, en uno de sus más celebrados sonetos:

cuando salió bastante a dar Leonora
cuerpo a los vientos y a las piedras alma,
cantando de su rico albergue, y luego

ni oí las aves más, ni vi la Aurora;
porque al salir, o todo quedó en calma,
o yo (que es lo más cierto), sordo y ciego.

Y sobre este modelo gongorino (de 1582), la alabanza que Medrano dedica a la reina doña Margarita, celebrando su visita a la ciudad de Salamanca, entre junio o julio de 1600:

Borde Tormes de perlas sus orillas
sobre las yerbas de esmeralda, y Flora

hurte para adornarlas al'Aurora
las rosas que arrebolan sus mexillas;

viertan las turquesadas maravillas
y junquillos dorados, que atesora
la rica gruta donde el viejo mora,
sus Dríades en cándidas çestillas,

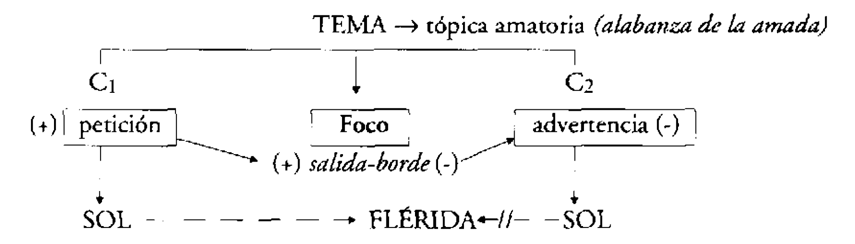
para que pise Margarita ufana,
tierra y agua llenando de favores.
Mas si uno y otro mira con desvío,

ni las Nynfas de Tormes viertan flores,
ni rosas hurte Flora a la mañana,
ni su orilla de perlas borde el río.

Ahora bien, este motivo de la *salida de la amada* (y su acción-relación con la Naturaleza) pertenece a la esfera amplia de la tópica amatoria. Es decir: se trata, siempre, de hacer una alabanza de la hermosura de la dama –la *bella donna,* la *donna angelicata*–, claro que bajo esa convención, bajo ese disfraz de superficie que lleva el elogio a grados hiperbólicos. Por tanto, y en consecuencia, el verdadero foco temático es el motivo que subyace bajo el tópico: *exaltación de la belleza de la amada.*

Al otro actor poemático –el Sol– se asocian luego dos predicaciones –complementos– de orden secundario, pues los dos están en función de la clave del núcleo temático *(la salida de Flérida).* Así, el primero es una *petición* para que actúe con efectos benéficos sobre la Naturaleza, o lo que es lo mismo, y estamos en otro tópico, convierta ese espacio lírico en un *locus amoenus* (ámbito idílico); el segundo es, por el contrario, una *advertencia* (condición) para que no actúe si acaso es negativa la clave temática.

Sobre lo comentado tendremos ahora el diseño del cuadro temático:



Con lo que, a su vez, en este cuadro temático se implica un curioso esquema actorial (en funciones y roles) que podríamos esquematizar así:

a) hay, en primer término, un destinador *(el amante)* que dirige a un «tú» una petición y una advertencia;
b) ese «tú» –el Sol– es, entonces, un agente o sujeto *(confidente)* del amante, del que se solicita que movilice (en razón de la salida de «ella») unos positivos atributos vivificadores (color, luz, vida), esto es, creación de un marco idílico;

c) luego, y finalmente, «ella» es *–la amada,* Flérida– **actor-destinatario** de esas acciones benéficas pedidas (y que posibilitarán, si ella por fin sale –clave del tópico amatorio– contrastar y así exaltar su esplendorosa belleza).

Por lo tanto, ésta sería la relación:

DESTINADOR →	SUJETO-CONFIDENTE/ATR →		DESTINATARIA
(amante)	*(Sol)*	(luz, color)	(Flérida, *la amada)*

En su esfera extensiva, **foco y complementos** –los motivos– desarrollarán en articulación de primer grado tres unidades temáticas. Estas unidades son desiguales, rompen con el reparto codificado de la poliestrofa (de grupos estróficos), pero curiosamente responden a una gradación sobre número par (2 vv./ 4 vv./ 8 vv.). Así aparece su distribución:

UT_1 (C_1) → vv. 1-8 (GE_1)
UT_2 (Foco) → vv. 9-10
UT_3 (C_2) → vv. 11-14

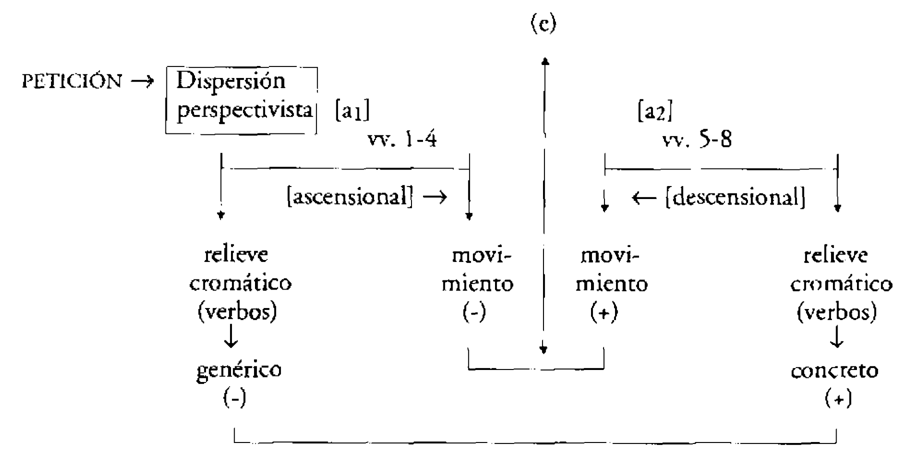
La amplia UT_1 presenta, a su vez, una articulación de segundo grado, ya que cada una de las estrofas –los cuartetos, y véase el indicio del signo pausal (punto y coma) en el v. 4– constituye una subunidad de relativa autonomía (a_1 + a_2). Ese indicio externo apuntado encuentra amplia y medida confirmación en notas caracterizadoras de cada una de tales subunidades y que esquemáticamente reseñadas serían:

1. En los vv. 1-4 hay una doble petición al Sol. La primera apunta –reparto regular en dos versos– a un efecto de luz-color, marcado en perfecta gradación con la serie «raya (...) orna, colora»; la segunda –también con regular distribución en dos versos– alude al lento movimiento de la salida solar («sigue (...) el rojo paso...») al despuntar la aurora.
2. En los vv. 5-8 –otra subunidad–, el reparto de las acciones pedidas rompe la regularidad, aunque siguen siendo de la misma base. Primero (v. 5 nada más), una petición que implica movimiento («suelta las riendas») liberador de las fuerzas de la Naturaleza, el viento y el poder vegetal; luego, y tras una dilación de dos versos (vv. 6-7), en el cierre de la unidad (v. 8) se reparten dos acciones cromáticas (color sobre el mar y los campos).
3. En cada una de esas subunidades la perspectiva –enfoque– es distinta. En el (C_1) luz y movimiento (leve) responden a una perspectiva ascensional, esto es, están localizadas en la cumbre del monte (luz) y en la esfera de lo celeste, el cielo, el movimiento solar siguiendo a la Aurora. En cambio, en el (C_2) la línea es ahora descensional sobre el pai-

saje, al referirse al viento y –sobre todo– al poder vegetal –vigor floreciente en la tierra–, y luego al color sobre el mar y los campos.

4. Podríamos decir, pues, que esa petición (plural) al Sol (actor poemático confidente del amante-destinador) se configura a modo de una dispersión perspectivista a lo largo de la UT1 (vv. 1-8). Sin embargo, esa dispersión tiene, según la distribución de subunidades (vv. 1-4/5-8), un esmerado ajuste de simetrías y gradaciones de intensidad.

Ese reparto simétrico y esas gradaciones darían este diseño:



Según se observa, en efecto la (UT1) presenta ese reparto regular, juego perfecto de simetrías, exactas correspondencias. Pero luego, y sobre esas correspondencias, la dispersión perspectivista modula unos impulsos de intensidad, en el sentido de que la subunidad segunda (vv. 5-8), recurrente sobre las notas de la primera (luz-movimiento), establece una gradación ascendente:

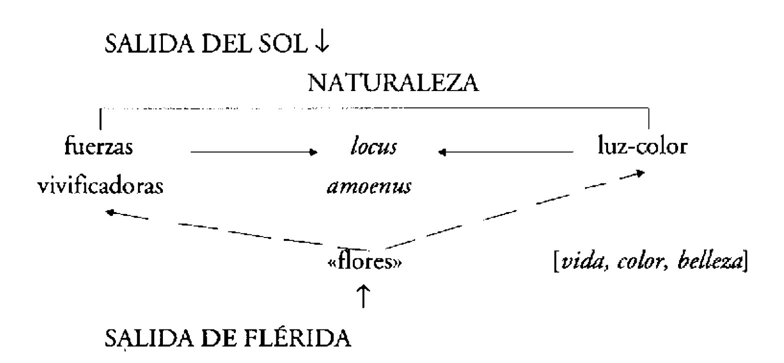
(i) la petición de luz (-color), de valor genérico («orna y colora») en el v. 1, encuentra poderosa matización cromática y contraste en el v. 8 («argenta-dora»);

(ii) el leve movimiento solar («sigue con agradable mansedumbre») de los vv. 3-4, se vuelve fuerte dinamismo en el v. 5 («suelta las riendas») al pedir la liberación de esas poderosas fuerzas de la Naturaleza;

(iii) por fin, la perspectiva ascensional-descensional tiene un armónico límite o cierre en el v. 8 (línea del mar y de los campos).

La cadena de dispersión de la (UT1) encuentra una «reflectividad» negativa en la condensación de la (UT3). Se trata, naturalmente, de la advertencia-condición para que no actúe, repitiéndose ahora –salvo una– las acciones de luz-movimiento apuntadas.

Entre dispersión y reflectividad –bloque de ocho versos, bloque de cuatro– queda encerrada la mínima (UT2), la del **foco temático**, reducida a dos versos (vv. 9-10). Curiosamente, la perspectiva descensional sobre el paisaje aquí se continúa («vega-campo-raso»), a lo que se añade una línea de profundidad (connotada por esos términos). Da la sensación de que, al insistir sobre lo horizontal y profundo del paisaje, se quisiese contrastar –intensificándolo– el recorte «vertical» de Flérida en su salida. A la vez, parece que ese estallido de flores (v. 10, «borde saliendo (...) de flores») puede ser término neutralizador tanto del vigor-esplendor de la Naturaleza como de todos los registros de detalle cromático apuntado (con connotemas, además, de lo *bello, suave, delicado,* etc.). Es decir:



Tan esmerado diseño de todos estos aspectos temáticos, encuentra culminación en el complejo cuadro de las relaciones entre unidades y articulación final. En la esfera de jerarquización, la distribución en tres (UT) supone, aquí, tres niveles distintos y distintos tipos de incidencia. En este sentido el poema presenta:

a) la (UT2) –**foco temático**– como principal;
b) las (UT1) y (UT3) –motivos de **petición/advertencia**– como complementarias;
c) la (UT1) desempeña –incidencia (determinación) de primer grado– una **función de marco** (espacio lírico, *locus amoenus* en el que va a aparecer Flérida);
d) la (UT3) –incidencia de segundo grado– cumple una **función de contraste** con respecto a la otra complementaria. Es, ni más ni menos, que la tensión entre *petición* (dispersión perspectivista positiva, luz-movimiento en la Naturaleza) y la *reflectividad negativa* (advertencia para que no actúe el Sol).

En definitiva, la composición ofrece, entonces, esta articulación general:

[P]

UT1 (C') (vv. 1-8) — *función de marco* → UT2 (P) (vv. 9-10) — UT3 (C'') (vv. 11-14)

«petición al Sol»

[a1] → C1 — [a2] → C2

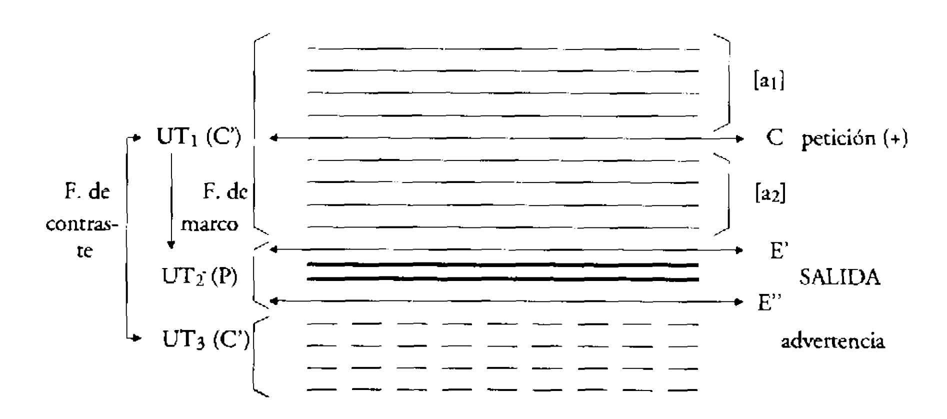
(-) luz movimiento perspectiva ascensional — (+) movimiento color perspectiva descensional

E' — «salida de Flérida» ⇓ perspectiva horizontal-profunda ↓ neutralización vida ~ color

E'' — «advertencia al Sol»

función de contraste

Para fijar ahora, y sobre lo ya establecido, el **esquema compositivo** y la **línea de clímax**, y para, a la vez, perfilar la **articulación** mostrada, veamos un nuevo diseño del poema:



De este cuadro elemental podemos extraer las características siguientes:

(i) Hay un marcado pluritematismo, con un juego de duplicidad sobre el mismo sujeto (Sol), positivo/negativo.

(ii) En el desarrollo de ese pluritematismo, lo complementario –dos unidades, un total de 12 vv.– domina extensionalmente sobre lo principal (una unidad de dos versos).

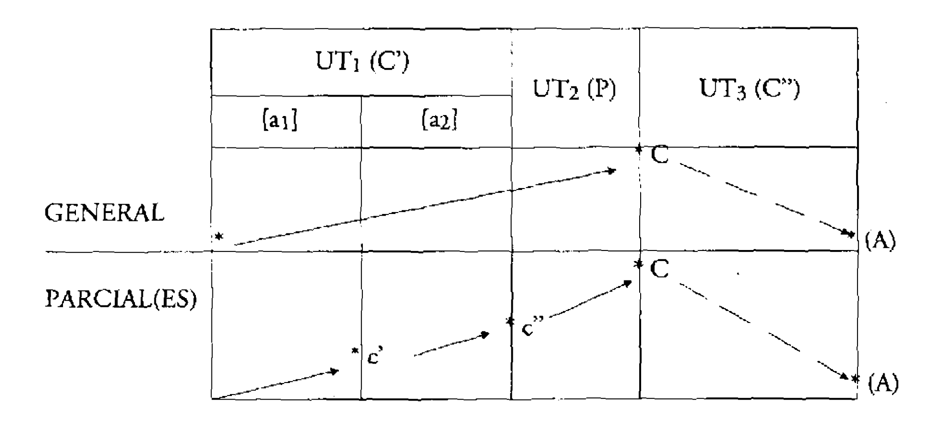
(iii) Este dominio provoca, además, una poderosa dislocación en el esquema compositivo, el quedar la UT2 (P) como bloqueada por las complementarias.

(iv) Se crean, a su vez, grados distintos de incidencia (determinación) –según vimos– desde esas unidades secundarias (funciones de marco/contraste).

(v) Frente a esta dislocación de los bloques temáticos, un riguroso montaje de correspondencias, simetrías, gradaciones, etc. establece un espeso tejido interno de cohesiones, tanto entre unidades como entre subunidades.

(vi) Todo esto hace que estemos ante un modelo compositivo violentamente asimétrico, i.e., tres unidades de extensión, nivel e incidencia distinta. No obstante, y desde dentro, ese tejido de múltiples líneas del que hemos hablado supone un rigor y control constructivo –intelectualismo– admirable. Nada, en el engarce entre bloques, queda al azar; al contrario, y siempre de manera sutil, cada formante temático, cada nota del universo representado, encuentra siempre ajustada trabazón en un vasto cuadro de complejas interacciones.

Por lo que respecta a la estructura climática, ésta sería su representación:



Según marca la línea general, el clímax o punto de tensión se alcanza en la UT1 (P), concretamente –y tras la partícula de explicitación final– en el v. 10 (acción de Flérida, a la que todo se subordina). Consecuentemente, la posterior advertencia (bajo la fórmula «si no (...) acaso») es **anticlimática**, establece un contrapunto distensivo; sentimos –podríamos decir– la voz del hablante en otro registro de tono o modulación, más apagado o como en sordina, bien distinta de la exaltada petición de luz y movimiento y de la justificación.

Por su parte, las líneas parciales marcan dos impulsos complementarios dentro de la UT1. Uno, tras las dos primeras acciones pedidas al Sol (con su ajustado reparto); luego, otro, con la intensificación dinámica y colorista que se alcanza a lo largo de los vv. 5-8, y que prepara el escalón definitivo para el intenso estallido del v. 10 (apoteosis de Flérida en su (posible) salida).

Al indicar en el plano temático que un actor lírico –el Sol– quedaba enmarcado en la esfera de la segunda persona (un «tú»), y que, en cuanto a motivos, había una «petición» y una «advertencia» –duplicidad sobre ese sujeto-confidente–, ya se insinuaba de hecho la dominante actitud de **apóstrofe lírico** en el poema, la actualización de la **función apelativa o conativa**, y, en fin, las formas (expresivas) de la enunciación caracterizadoras o determinantes.

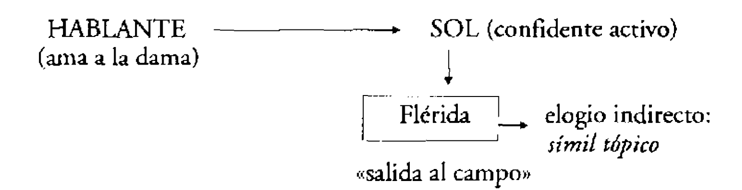
En efecto, aquí el *hablante lírico* (voz del amante) es un invocador «desde fuera», externo, y el Sol es un *tú lírico*, foco de la apelación, de la invocación (actor confidente del amante). Hay, pues, una tensión dramatizadora entre **destinador** (que pide o advierte) y ese «tú» de grandiosidad cósmica (portador de atributos positivos vivificadores). Y hay, en el montaje de la modalización lírica, un doble movimiento perspectivista:

(i) Uno –primero–, dictado por el cambiante sentido de la apelación por parte del hablante externo, es decir, por esa duplicidad de modalidades discursivas, petición positiva/advertencia negativa condicionada.

(ii) Otro –segundo–, porque la apelación directa a ese confidente –el Sol– se proyecta luego sobre «ella» –Flérida–, amada destinataria; esas acciones benéficas *–luz, color, vida–* que se piden, pondrán a prueba, en sutil juego de relaciones e intensidades, el esplendor de su belleza. Y además, su salida *(positividad* vs *negatividad)* al campo es razón axial para la advertencia (condicionada).

Este cuadro de actorialización, de modalización (actitudes y voces), etc., nos remite, a su vez, a una tipología del poema que, según hemos venido apuntando, responde a las reglas de una muy concreta tópica amatoria. Aquí estaríamos, entonces, ante un hablante que ama a la dama –Flérida– y que formula su elogio o alabanza en dos claves bien interesantes: a) presencia de un «confindente» activo (cósmico, del Sol) al que se apela; b) **el elogio o alabanza de la hermosa dama es «indirecto», se hace a través de lo que podríamos**

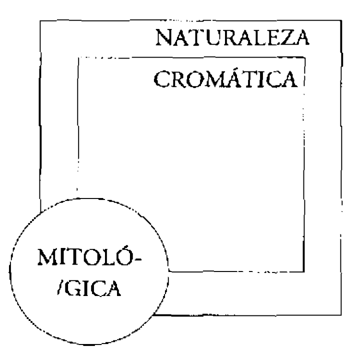
llamar, en sentido amplio, como un *símil*, el ya subrayado tópico de la «salida al campo» (y esplendor al que Naturaleza rinde pleitesía). Tendríamos, pues:



En cuanto a la organización léxica del poema, en el texto se distribuyen tres esferas principales y determinantes:

- *Naturaleza:* cumbre, monte, mar, campañas, vega, campo, flores;
- *Cromática:* raya, orna, colora, dorado, rojo, blanco, lumbre, argenta, dora;
- *Mitológica:* Sol, Aurora, Favonio, Flora.

Luego, y en su funcionamiento, esos tres campos presentan una curiosa relación que podríamos representar así:



Indica el cuadro que hay una esfera léxica básica, la dominante presencia de *elementos de la Naturaleza*, convertida –proceso de estilización– en *locus amoenus;* sobre esa esfera se superpone el *campo cromático*, nota clave en esa línea de crear un ámbito idílico de vivo relieve sensorial; luego, y mediante una intersección parcial, *figuras del código mitológico* recubren elementos de la Naturaleza (viento –Favonio, «todo lo que florece»– Flora, y –como veremos– la especial personificación de Sol/Aurora).

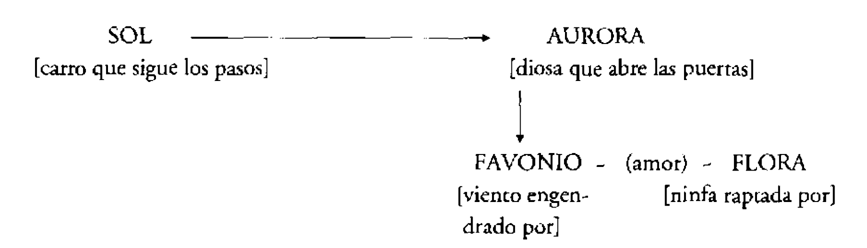
Estas tres distintas series léxicas, así relacionadas –superposición, intersección– se reagrupan luego, sin embargo, en una misma **categoría patética**, en un eje o haz isopático (en el que también entrarían otros términos como «alto», «lozana», etc.).Y ello porque la selección léxica converge en actualizar unas notas patéticas o tonalidad positiva, clara, que podría identificarse con un **patema de** [*belleza* + *esplendor*]. En efecto, en esa línea **está toda la riqueza**

cromática y sus poderosos contrastes (que asociamos a belleza y plenitud), toda la varia naturaleza que aparece en contrastado y armónico juego de perspectivas y dibujo (cumbre-monte-mar-campañas/campo-vega), evidentemente acrecentados por el detallismo cromático; y, en fin, la propia figuración mitológica (idealización, asociación de lo cósmico a lo sagrado) y que incide sobre fuerzas especialmente vivificadoras de la Naturaleza, del cosmos: el Sol («esparcir tu nueva lumbre») –luz, color, calor–, la Aurora («blanca») –lo naciente, virginal, puro, el despertar de la vida–, el viento (suave) –dinamismo, levedad, soplo gratificante–, y todo el estallido floral, vegetal (signo de vida que irradia, esplendor, plenitud). A esto hay que añadir, por fin, la apoteosis de belleza, esplendor vital (con complementarios connotemas de *pureza, levedad, delicadeza*) que suscita la «salida» de Flérida al campo, figura femenina que sutilmente queda recortada sobre un paisaje de profundas perspectivas (v. 9, «desta vega el campo raso»).

En la **función imaginativa** hay que destacar la presencia de la *figuración mitológica* con un claro valor significativo: apoyar intensivamente el proceso de idealización, de estilización de la Naturaleza como *locus amoenus,* marco ambiental –idílico– para la salida de Flérida. Y es que mediante esa figuración –como muy bien explica Dámaso Alonso[2]–, la «variedad vital», la «tornadiza variedad» del mundo y de las cosas queda reducida a unos arquetipos en los símbolos fito, zoo o antropomórficos de la representación mitológica.

Aquí, según apuntamos ya, aparecen (v. 5) Favonio –céfiro, viento suave– y Flora (ninfa de las flores y de los prados) simbolizando, en esa reducción arquetípica, dos fuerzas de la Naturaleza. Luego, la figuración del Sol-Aurora no es directa sino alusiva, concretamente en los vv. 3-4 cuando con ese «sigue (...)/ el rojo paso de la blanca Aurora» parece que se hace referencia –siguiendo el código mitológico– a cómo la Aurora (la diosa Eos) abre las puertas del cielo al carro del Sol (que la va siguiendo).

Además, y muy llamativamente, entre las cuatro representaciones mitológicas se establece una muy trabada relación (confirmadora, desde este plano, del perfecto engarce y organicidad de todo elemento poemático). Esta relación sería:



2 *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid: Gredos, 1967, vol. I, pp. 144 y ss.

Es decir:

(i) Como hemos visto, la Aurora (diosa Eos de dedos «color de rosa») abre las puertas al carro solar;

(ii) con Astreo, la Aurora engendró los vientos –Céfiro (Favonio), Bóreas, Noto, la Estrella de la Mañana y los Astros;

(iii) según leyenda que transmite (o tal vez crea) Ovidio, de la ninfa Flora, que vagaba por los campos, se enamoró Céfiro –dios del viento– y la raptó. En recompensa amorosa le dio el don de reinar sobre campos y flores, simbolizando así la potencia vivificadora de la Naturaleza y apareciendo también como la que otorga a los humanos frutos y semillas, es decir, la riqueza del campo.

Frente a esta compleja expresividad de la figuración mitológica, poco relieve tienen, en cambio, las imágenes del poema. Son, todas, **imágenes verbales** (tópicas) de base dinámica o cromática, y que responden a un esquema horizontal, i.e., predicaciones (b) que se aplican a un mismo soporte (el Sol).

Con ellas –«suelta las riendas», «argenta», «dora»...– se trata de poner de relieve –intensificar– las acciones benefactoras que el hablante-destinador pide al Sol (confidente), y de ahí, naturalmente, su base verbal. En el caso concreto de las imágenes cromáticas, su tono meliorativo –tal el uso del cultismo *argentar*– apoya además, desde su ángulo, el proceso de estetización, a la vez que potencia el vivo sensorialismo del cuadro y el juego de contrastes. Véase cómo, en el paso del v. 4 al v. 8, el contraste «rojo/blanco» da paso al más suave –pero estéticamente reforzado– de «argenta/dora» (plata/oro).

También es verbal, finalmente, la imagen de «Flérida-borde», con predicado que actualiza en la acción del sujeto femenino connotemas de *belleza, arte, primor, adorno*, etc., y que debemos sumar a los complementarios *(pureza, levedad, delicadeza)* que ya indicamos en el punto de las categorías patéticas.

En su tejido gramatical el poema sigue presentando las mismas características de complejidad, rigor constructivo, trabadas relaciones, etc. ya vistas en los otros estratos. Una primera descripción de ese tejido ofrecería estos interesantes rasgos:

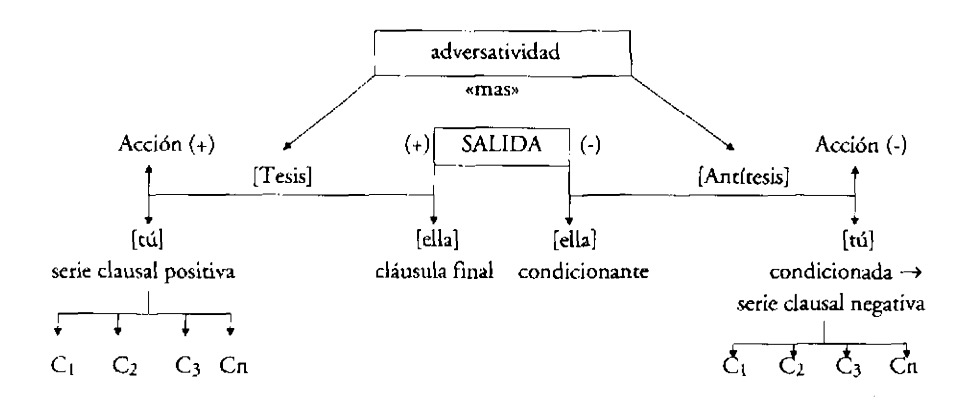
[A] Frente a aquellas violentas dislocaciones de la composición temática, sintácticamente el poema presenta una troquelación binaria mediante interordinación adversativa, de manera que queda un reparto de tesis (vv. 1-10) y antítesis (vv. 11-14). Como se ve, en la masa sintáctica de la tesis se integran las (UT_1) y (UT_2), mientras que a la antítesis se ajusta la (UT_3) .

[B] La tesis de la adversatividad –compleja– está formada por una serie clausal cerrada (cierre coordinado, v. 6) –función nuclear– y una final (vv. 9-10), además de, secundariamente, la cláusula integrada de gerundio (y de infinitivo) en los vv. 6-7.

La serie clausal nuclear corresponde a las acciones pedidas al Sol y, consecuentemente, al conjunto de elementos que perfilan –luz, color, movimiento– el dibujo del *locus amoenus*. La cláusula final corresponde a la explicitación *–salida/acción de Flérida–* del **foco temático** o motivo principal.

[C] La antítesis está, por su parte, formada por una bipolaridad condicional, interdependencia entre condicionante (v. 11) y condicionada (vv. 12-14). A su vez la condicionada –que ocupa todo el terceto final– presenta una serie clausal en coordinación negativa. La condicionante establece la base motivadora de la advertencia (posible no salida de Flérida), y la condicionada la referencia a la no acción solar. La serie clausal coordinada y condensada facilita, pues, el cierre trabado y recurrente que formula la reflectividad negativa –contraste– a la dispersión perspectivista positiva.

[D] Estas troquelaciones en la masa sintáctica –adversatividad, tesis/antítesis, series clausales, condicionante/condicionada, etc.– crean unas poderosas correspondencias entre las partes, llegando a medidos repartos simétricos. Véase en este cuadro (relacionado –para mayor evidencia y claridad– con claves temáticas ya apuntadas):



Vistos estos precisos moldes constructivos, conviene subrayar, a continuación, el relieve expresivo del **hipérbaton**, especialmente importante en los vv. 2/9-10. En el primer caso, la dislocación del sintagma nominal complejo («del alto monte (...) cumbre») parece responder a dos finalidades: a) visualizar poderosamente, violentamente el adjetivo «alto», con lo cual destaca, de inmediato, lo que hemos llamado «la perspectiva ascensional» de esa subunidad; a su vez, «cumbre» –también con nota de altura– se desplaza a otra posición relevante (final de verso y rima); b) contrastar en su estructura dislocada con el paralelo sintagama del v. 4 (y que también insiste en destacar la línea de ascensionalidad). El contraste, pues, como mecanismo de intensificación, de relieve.

En el segundo caso (vv. 9-10), el hipérbaton incide nada menos que sobre todo el **foco temático.** Aquí las repercusiones y matices son muy importantes:

(i) El sujeto Flérida se desplaza a posición central en el v. 10, posición coincidente con la de Sol (v. 1). Además, se facilita el engarce –que veremos– «Flérida de flores».
(ii) Desplazamiento del adjetivo «raso» (horizontalidad) a posición final relevante y rima. La horizontalidad-profundidad queda además resaltada con la anteposición de «desta vega el campo...».
(iii) Desplazamiento de la forma verbal «borde» –imagen y término clave de **foco temático**– a posición inicial relevante. Se establece, a la vez, la correspondencia eufónica «borde/flores» entre principio/final de verso.

Con los hipérbatos subrayados, presenta también relevancia expresiva la bimembración sintáctica que, de modo significativo, aparece en los vv. 4-8 y 14, es decir, como cierre de una subunidad (C_1), de la (UT_1) y de la (UT_3). La simetría bilateral es de distinta naturaleza en los vv. 4/8 (el v. 14 coincide con el v. 8):

el rojo paso	de	la blanca Aurora
art. + adj + sust.	⇓	art. + adj. + sust.
[S']	eje	[S'']

el mar argenta	,	las campañas dora
art. + sust. + verbo	↓	art. + sust. + verbo
[S']	eje	[S'']

Aparte de esa función de armónico y equilibrado cierre de (UT) –caso de los vv. 8/14–, la bimembración está cumpliendo también otras funciones. Muy esquemáticamente:

– La simetría sintáctica –segmentos iguales– es un mecanismo que, en los versos reseñados, ayuda a visualizar el contraste cromático o colorista («rojo/blanca», «argenta/dora».
– Si relacionamos verticalmente los vv. 4-8, ahora la bimembración (sobre el contraste anterior) evidencia la gradación –suavización cromática, refuerzo estético– que hay en el paso de una subunidad (C_1) a otra (C_2) con curiosa distribución cruzada: rojo-dora/blanca-argenta.
– La identidad de la simetría entre los vv. 8-14 –cierres de (UT)– sirve, por fin, para destacar el contraste entre *positividad/negatividad* que marcan, respectivamente, cada una de las unidades complementarias (apelación al Sol para que actúe/advertencia condicionada).

Y queda por considerar, finalmente, la operatividad poemática de una de las **tácticas** (o sistemas) de **conjuntos semejantes**, una amplia ordenación paratáctica o **correlación**. Así se distribuye en el texto:

Raya, dorado Sol, orna y colora
del alto monte la lozana cumbre; (A_1)
sigue con agradable mansedumbre
el rojo paso de la blanca Aurora; (A_2)

suelta las riendas a Favonio y Flora, (A_3)
y usando, al esparcir tu nueva lumbre,
tu generoso oficio y real costumbre,
el mar argenta, (A_4) las campañas dora, (A_5)

para que desta vega el campo raso
borde saliendo Flérida de flores;
mas si no hubiere de salir acaso,

ni el monte rayes, ornes ni colores, (A_1)
ni sigas de la Aurora el rojo paso, (A_2)
ni el mar argentes (A_4), ni los campos dores (A_5).

Según esa distribución, éstas son sus notas más relevantes:

a) Hay, en primer término, una serie de términos (aquí complejos) –cinco en total– que forman una pluralidad pentamembre.
b) Al señalar que los términos homólogos son complejos, queremos subrayar que se van correspondiendo con las cláusulas de la serie aludida líneas arriba.
c) Los dos primeros términos (A_1, A_2) tienen una distribución regular (2vv./2 vv.), lo mismo que los términos (A_4, A_5), segmentos de una bimembración (v. 8). El elemento central (A_3) ocupa un solo verso (v. 5).
d) Como esos elementos de la pluralidad aparecen repartidos o «sembrados» a lo largo de la (UT_1) –ocho versos–, diremos que es una *pluralidad diseminativa* pentamembre.
e) Una segunda pluralidad –con reiteración literal, sólo que marcada negativamente– aparece en los vv. 12-14 (parte de la (UT_3)). Los términos, como se ve, están agrupados en la parte de cierre, con lo que esa pluralidad será *recolectiva.*
f) Sólo se reiteran –recogen– cuatro términos, esto es, falta justamente el central (A_3, «suelta las riendas...»). La recolección resulta, entonces, incompleta.

Sobre esta tan sucinta descripción de características formales, valoremos ahora su razón expresiva, su pertinencia poemática:

1. **La primera pluralidad –cinco términos complejos, diseminativa– sirve para dar poderosa cohesión interna, trabazón, a todos los elementos**

de la (UT1) que corresponde, como se sabe, a las acciones pedidas al Sol (dispersión perspectivista).

2. En perfecta correspondencia, la pluralidad de recolección traba, ahora, los elementos de la condensada reflectividad negativa (advertencia).
3. Consecuentemente, la tensión diseminativo-recolectiva evidencia la *función de contraste* entre esas dos (UT) complementarias.
4. También, y a la vez, tan cohesionado sistema destaca la violenta dislocación compositiva, la relevancia que adquieren las partes secundarias. Asimismo, fortalece la impresión de «bloqueo» sobre la UT2 (P) que, según se ha visto, queda fuera de esta ordenación correlativa.
5. Sin embargo, al quedar fuera de la táctica y así «bloqueados» entre las dos pluralidades, el intenso contraste sirve para destacar los vv. 9-10 (reforzados –no se olvide– por un violento hipérbaton visualizador).

Pasando ya al último estrato, a las **figuras fónicas**, detallaremos primeramente el esquema acentual y pausal del poema:

```
                                          DISTANCIA
                                      SILÁBICO-ACENTUAL

(/) _ _ / _ / [/] _ _ / _              (1)32[1]3'
 _  / _ / _ _  _  / _ / _               2242'
(/) _ _ _ _ /  _  _ _ / _              (1)54'
 _  / _ / _ _  _  / _ / _               2242'

(/) _ _ / _ _  _  / _ / _              (1)342'
 _  / _ _ _ /  _  / _ / _               2422'
 _  _ _ / _ /  _  / _ / _               4222'
 _  / _ / _ _  _  / _ / _               2242'

 _  _ _ / _ /  _  / _ / _               4222'
(/) _ _ / _ /  _  _ _ / _              (1)324'
 _  _ _ / _ _  _  / _ / _               442'

 _  / _ / _ /  _  _ _ / _               2224'
 _  / _ _ _ /  _  / _ / _               2422'
 _  / _ / _ _  _  / _ / _               2242
                      ↓
                axis rítmico isopolar
```

Raya,/ dorado Sol,/ orna/y colora /↵
del alto monte / la lozana cumbre;//
sigue con agradable mansedumbre /↵
el rojo paso de la blanca Aurora;///

suelta las riendas a Favonio y Flora,//
y usando, / al esparcir tu nueva lumbre,//

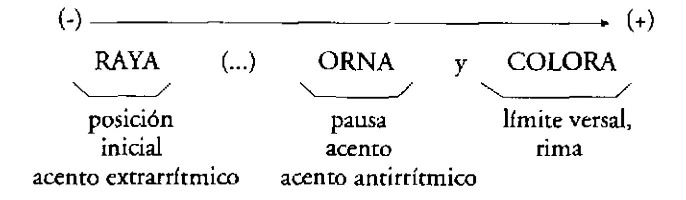
tu generoso oficio / y real costumbre,//
el mar argenta,/ las campañas dora, ///

para que desta vega el campo raso /↵
borde saliendo Flérida de flores;//
mas si no hubiere de salir acaso,///

ni el monte rayes,/ ornes,/ ni colores,//
ni sigas de la Aurora el rojo paso,//
ni el mar argentes,/ ni los campos dores.//

Y serían estos sus rasgos más caracterizadores:

a) Al tratarse de catorce versos endecasílabos (propios de la poliestrofa), el **acento estrófico** recae siempre sobre la misma sílaba numérica (10ª, par). Dictará, pues, **impulso yámbico** (o de pauta par).
b) Dominan en todo el poema los acentos rítmicos (esquema monorrítmico).
c) En la (UT1), y en un reparto regular –vv. 1, 3 y 5– aparecen tres **acentos extrarrítmicos**. Los tres –excitantes melódicos– recaen sobre formas verbales en posición equivalente y relevante (comienzo versal, acento en sílaba 1ª). Con ello, esas acciones pedidas al Sol –«raya/ sigue/ suelta»– quedan especialmente resaltadas, intensificadas.
d) Otro **extrarrítmico** repite posición (v. 10, sílaba 1ª) recayendo, también, sobre otra forma verbal, la acción clave de «borde». Se da, pues, una convergencia estilística: a la poderosa dislocación hiperbática (intensificadora, visualizadora) se añade ahora este refuerzo acentual.
e) Aparece un solo acento **antirrítmico** (distorsión), después de pausa, en el v. 1 (sílaba séptima). Tal acento marca al segundo término de una medida gradación cromática (luz-color) ternaria, acción primera que se solicita del Sol. Cada término de esa gradación está intensificado:



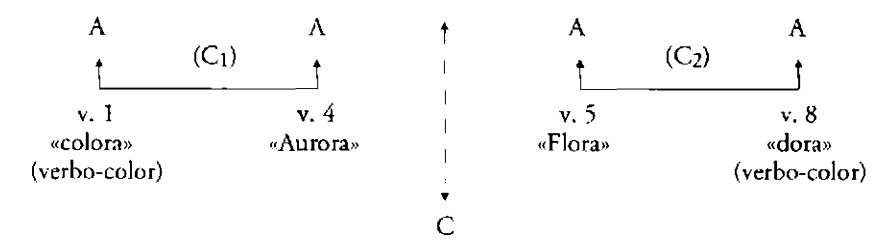
f) Hay algún caso (vv. 3 y 11) de mínima movilidad –vacío– acentual (sólo dos acentos y el estrófico, con distancias silábicas, por tanto, grandes ((1)54' y 442')). Ese «vacío» o mínima movilidad se acompasa –uno– al leve dinamismo de los vv. 3-4 («sigue con agradable mansedumbre...»), y –otro– a esa expectativa que crean las partículas adversativa y condicional («mas si no hubiere...») hasta llegar a la palabra clave «salir».
g) **Sólo aparecen tres casos de encabalgamiento.** El primero (vv. 1-2) –«colora/ del alto...»– realza al tercer elemento de la gradación cromáti-

ca (nuevo caso de convergencia intensificadora) y al adjetivo «alto» (perspectiva ascensional, y ya destacado por el hipérbaton). El segundo (vv. 3-4) –«mansedumbre/ el rojo...»– visualiza el ya subrayado leve dinamismo solar, y destaca a la vez el primer elemento de contraste cromático en el v. 4 (verso –no se olvide– de perfecta simetría bilateral). El tercero (vv. 9-10) está –ahí su especial violencia– provocado por la dislocación hiperbática. Con él –«campo raso/ borde...»– se vuelve a acentuar la perspectiva horizontal y profunda (vega-campo raso) y –nueva convergencia– se resalta una vez más, con otro mecanismo, la forma (clave) «borde» (acción de Flérida).

h) Por lo que respecta a las pausas, hay cinco versos pausados (vv. 2,4,6,8,14) y dos polipausados (vv. 1/14). Como la pausa interna es –dominantemente– central (tres casos de simetría bilateral, vv. 4,8,14), la pauta melódica es de armónico reparto y equilibrio, y el poema tiene, en general, un **tono grave/semigrave**. Sólo en su comienzo –v. 1– y en repetición (v. 12), el tono adquiere un registro más agudo (obsérvese, cuando se inician las peticiones al Sol).

En la **rima**, y de acuerdo con las convenciones de la poliestrofa (soneto), se reparten dos rimas consonantes en los cuartetos (GE_1) y dos en los tercetos (GE_2): ABBA ABBA CDC DCD. Fuera de estos ajustes convencionales, hay en las rimas dos aspectos muy interesantes (que ya rebasan la mera función eufónica):

(i) La rima A –versos externos de los cuartetos– establece un emparejamiento de elementos equivalentes y distribución simétrica. Se emparejan, en efecto, en posiciones extremas (vv. 1-8) dos verbos de relieve cromático (oposición genérico/concreto); luego, en contigüidad interna (vv. 4-5), dos sustantivos que corresponden al uso de la figuración mitológica:



(ii) En las rimas A y C –cuartetos/tercetos– son recurrentes las mismas vocales, claro que con distinta combinación: ó/a, á/o. Por lo tanto, la recurrencia vocálica /a/ y /o/ se da en siete versos, i.e., en el 50% del poema. Pero es que, además, parece haber un perfecto ajuste (imagen del significante) entre representación lírica y combinación

(efecto) vocálico en las rimas citadas. Véase:

rima A	petición al Sol de luz-color	[ó/a]
rima C	advertencia para que no actúe	[á/o]

Hay, como se ve, un «movimiento» de contraste *oscuridad/claridad* (en la primera petición), y otro –contrario– de *claridad/oscuridad* (en la segunda solicitud o advertencia negativa). Parece, pues, que el juego vocálico de las dos rimas –función simbólica– «traduce» sugestivamente las notas del contenido.

Complementariamente, y ya dentro de la instrumentación fónica, la distribución de las vocales de las sílabas tónicas es muy pertinente en el (C_1) y (T_2):

```
         a _ _ a _ o o _ _ o _
(C1)     _ a _ o _ _ _ a _ u _
         i _ _ _ _ a _ _ _ u _
         _ o _ a _ _ _ a _ o _

         _ o _ a _ o _ _ _ o _
(T2)     _ i _ _ _ o _ o _ a _
         a _ e _ _ _ a _ o _
```

La orquestación es muy clara. En la primera estrofa, de dieciséis vocales siete son /a/ y seis /o/ (trece en total); en el terceto final, de doce, seis son /o/ y cuatro /a/ (diez en total). Parece indudable el dominio y la resonancia de este contraste en el juego de la armonía vocálica.

Por último, es especialmente expresivo, a efectos eufónicos, el v. 10, centro del foco temático. En dos rasgos:

– La **aliteración** «Flérida de flores», de manera que la recurrencia fónica (Fl-r-/d-d-/fl-r-) tiene atracción semántica, es decir, sentimos motivado o «emparentado» con «flores» el nombre propio –simple indicador onomástico– de Flérida (con todas las connotaciones consiguientes que «trasladamos» del nombre al propio sujeto femenino).
– Está el «eco» principio /final –«borde/flores» (ó/e)–, un operador más de intensificación, de visualización de los dos términos (y de relieve, en fin, del **foco temático**).

[II]

LA VERDECILLA

Verde es la niña. Tiene
verdes ojos, pelo verde.

Su rosilla silvestre
no es rosa, ni blanca. Es verde.

¡En el vede aire viene!
(La tierra se pone verde).

Su espumilla fuljente
no es blanca, ni azul. Es verde.

¡En el mar verde viene!
(El cielo se pone verde).

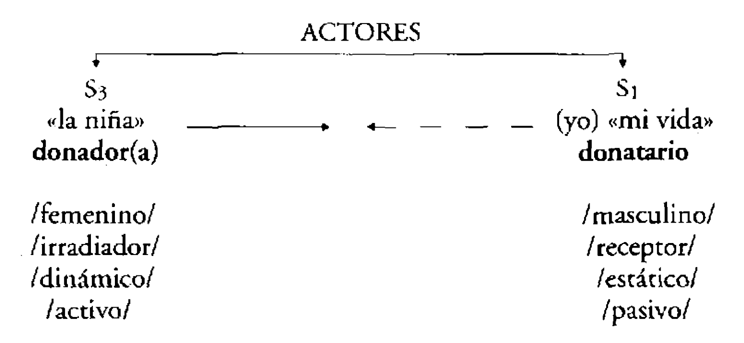
Mi vida le abre siempre
una puertecita verde.

(JUAN RAMÓN JIMÉNEZ)

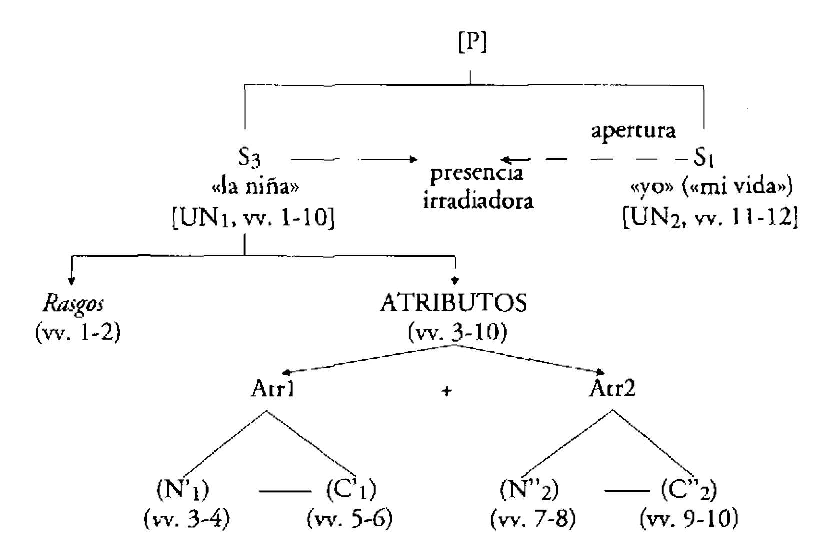
Leyenda (1896-1956), edición de A. Sánchez Romeralo, Madrid: Cupsa Editorial, 1978, p. 285.

En el poema se patentizan dos actores líricos, la primera persona (S_1, v. 11 a través de un sintagma de razón existencial –(«mi vida»)– y un «ella» –esfera de la no-persona (S_3, v. 1, «la niña»). El tema, aquí, queda reducido en su formulación al **eje temático**, identificable –en principio, y con la salvedad de matices posteriores– con la relación tensiva «yo/ella», es decir, la apertura existencial expectante y receptora («mi vida le abre siempre») y la presencia irradiadora y transfiguradora de la figura femenina. O lo que es lo mismo, la fuerza de vivificación que un **agente-donador** aporta a un expectante **donatario.**

De esa relación, y de ese esquema actorial, surge además una interesante línea de rasgos opositivos:



Estos dos actores presentan, luego, un reparto –extensión– desigual en el poema, aunque en cada caso y en sus formantes respectivos, con una ajustadísima distribución. Sobre el diseño siguiente, se precisarán mejor los detalles articulados:



Esta esquematización que hemos trazado lleva, ahora, a destacar los planos y registros caracterizadores siguientes:

1. Dos versos –de cierre, posición relevante– configuran una breve, escueta unidad, la que corresponde a la actitud del yo (donatario) lírico. El uso de «mi vida» y «siempre» refuerzan, sin duda, el sentido existencialmente totalizador y permanente de esa «apertura» íntima y receptora hacia «ella».

2. Diez versos cuidadosamente distribuidos –otra unidad– tratan de dibujar la figuración compleja (rasgos y atributos) de un personaje femenino («la niña»).
3. En esa figuración de «la niña» aparece, primero, la fijación de dos rasgos (ojos/pelo), en los dos versos iniciales.
4. A esos rasgos se añaden, después, dos atributos (Atr) –«su rosilla/su espumilla»– con un reparto regular y simétrico (4 vv./4 vv.).
5. Esos atributos reseñados presentan un núcleo (N) –«rosilla/espumilla»– en dos versos cada uno; también, y en distribución de otros dos versos, hay una complementación matizadora (C).
6. Todavía, esas complementaciones –complejas– presentan dos notas (una en cada verso): a) la capacidad dinámica e irradiadora («viene...»); b) la capacidad de transformación («... se pone...») sobre los ámbitos de la naturaleza.

Todo este perfecto ajuste de correspondencias y de simetrías, el preciso orden distribucional de los formantes y elementos, ayuda, a su vez, a visualizar notas distintivas en el cuadro de la figuración femenina, concretamente en el reparto de lo que hemos calificado como *atributos* (Atr):

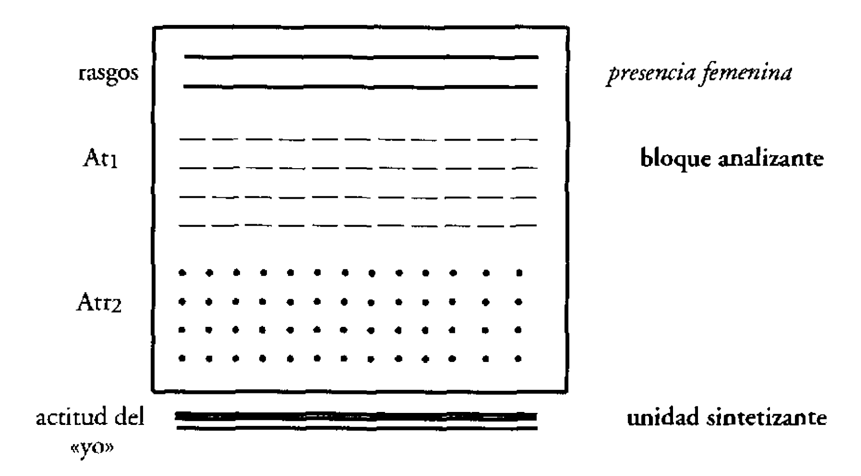
(i) Lo que corresponde al Atr1 («rosilla») se caracteriza por su levedad-suavidad, algo mínimo y delicado (flor), por su riqueza olfativa irradiadora («aire-viene») y por su dinamismo descensional («aire-tierra») que culmina con la transformación del ámbito.
(ii) Contrariamente, el Atr2 («espumilla») destaca notas de fuerza (movimiento de las olas), registro visual («fuljente-mar-viene») en su desplazamiento, y, por último, dinamismo ascensional («mar-cielo») culminativo.

En este cuadro resumiremos las características apuntadas:

Dos versos (N1) + dos versos (C1)		
Su rosilla silvestre no es rosa, ni blanca. Es verde.	(N1)	*levedad* *riqueza olfativa*
¡En el verde aire viene! (El cielo se pone verde)	(C1)	*dinamismo* *descensional*
Dos versos (N2) + dos versos (C2)		
Su espumilla fuljente no es blanca, ni azul. Es verde.	(N2)	*fuerza* *riqueza visual*
¡En el mar verde viene! (El cielo se pone verde)	(C2)	*dinamismo ascensional*

Desde el ángulo de la composición formal (modelo o esquema), el poema –sobre lo que señalamos del **tema/eje temático**– cristaliza en una tensión compositiva entre dos bloques (unidades) de distinto signo: una –la primera–, y en tanto que detalla esa figura y presencia femenina, es de tipo **analizante**; otra –breve, de cierre– y con su razón explicitadora de la actitud del yo (donatario) en su permanente apertura existencial hacia «ella», resulta de **razón conclusiva**, final o límite aclarador. Hay, entonces, dos partes de orden y distribución bien distintas, la extensa que detalla y se desarrolla acumulativamente, la sintética que se limita a cerrar con un cambio de plano (perspectiva del «yo») formulando esa explicitación indicada.

El modelo, por tanto, será sintetizante:



Por lo que respecta, ahora, a la **línea de clímax**, también en esa modulación hay un conflicto. Tal conflicto se plantea de esta manera:

a) La primera unidad –el bloque analizante– de la figura-presencia femenina tiene una muy pautada gradación ascendente. Ese impulso tensivo, esa modulación viene determinada por un conjunto o convergencia de factores, entre ellos:
- lo medido y regular de la distribución de sus elementos;
- el orden que se lleva en el dibujo de la figura (rasgos y atributos);
- el movimiento interno –coincidente, recurrente– en cada uno de los atributos (identificación/irradiación/transformación);
- la intensidad en la transición de un atributo *(rosa)* a otro *(espuma): levedad/fuerza, dinamismo descensional/ascensional*, principalmente.

El **clímax**, en consecuencia, ha de estar en el límite de ese bloque, tras todo ese proceso que desarrolla un movimiento de acumulación, justamente el que nos hace ver la fantasía y poder («mágico») de esa prodigiosa criatura.

b) El cierre –en su brevedad explicitadora, y con su cambio de plano– tiene otro tono distinto, da un contrapunto **anticlimático**. No se olvide, al respecto, el contraste que ya quedó anotado al principio entre lo *activo/pasivo, irradiador/receptor, dinámico/estático*, etc. que diferenciaba a los dos actores poemáticos, y que con las notas subrayadas se hace más evidente. Dicho con claridad: una unidad nos detalla la presencia de una fuerza vital de un vigor contagioso, capaz de irradiar y transformar (plenitud, punto de clímax); otra unidad –cierre– manifiesta la actitud estático-receptora de otro ser (el «yo lírico») ante esa fuerza arrolladora y prodigiosa (contrapunto, anticlímax).

Desde su mismo comienzo –y aquí estamos ya ante la auténtica clave poemática– el poema moviliza una atmósfera visionaria «en verde» (marcada, incluso, en la identificación que el propio título –«La verdecilla»– nos da de «ella»). Entonces, con la inicial atribución a (S3) –«verde es la niña»–, observamos que a ese agente lírico se le aplica una cualidad (cromática) a todas luces irreal, que no puede poseer, irrealidad que se refuerza de inmediato en el v. 2 sobre uno de sus rasgos («pelo verde»). Esa atmósfera visionaria va, luego, acentuándose con los atributos de la figura femenina, ya que también en ellos *–rosa/espuma–* se niega su cromatismo real *(rosa-blanca/blanca-azul)* y se afirma, en cambio, el «verde» (vv. 4 y 8).

Obviamente, entonces, hay en el poema un elemento expresivo clave –ese adjetivo «verde»– en cuanto actúa a modo de **transpositor simbólico**, es decir, generando por contagio atributivo un intenso proceso visionario o de simbolización. De hecho, y en definitiva, «la niña» –así teñida de irrealidad por «verde» en rasgos y atributos– pasa a quedar visualizada como un **símbolo complejo de protagonización** que hemos de interpretar (dicho elementalmente, «la niña» no podemos entenderla como «tal niña», sino que aquí es un simbolizador que oculta un trasfondo significativo).

Ese significado (simbólico) oculto sólo se nos descubrirá si, a su vez, analizamos en compleja relación todos los rasgos de esa figura femenina tan singular y «mágica» (núcleos, complementos, etc.), y poniéndolos desde luego en relación con la actitud de permanente apertura existencial del *yo lírico* («mi vida»). Pues ahora, y regresando a lo que quedó formulado como **eje temático**, una pregunta surge de inmediato (quedando la respuesta en el misterio): ¿a quién abre entonces su vida el yo? ¿Quién o qué es el otro término de la relación tensiva planteada en el tema de la composición, en el esquema actorial **donador-donatario**?

En consecuencia, ese análisis del símbolo (complejo) de protagonización –la figura femenina, «la niña»– requiere tres pasos elementales previos; a saber, indagar el simbolizado de los dos atributos *(rosa-espuma)* y del transpositor «verde». Muy esquemáticamente éstas podrían ser algunas notas pertinentes:

[A.] *«Rosilla + silvestre»*: la «rosa» –intensificada aquí por el sufijo apreciativo– suele ser, como flor, **emblema que alude al «centro» del mundo espiri-**

tual (el alma), y que representa la belleza pura, vivificadora (elevación, regeneración). En la expresión simbólica, el modificador directo «silvestre» le añade connotemas de lo *espontáneo, elemental, solitario,* a la vez que su irradiación aromática («en el verde aire viene») parece subrayar una nota de *grata turbación.*

[B.] «*Espumilla* + *fuljente*»: hay, primero, una elemental connotación de *blancura* que, reforzada con «fuljente» (luz, brillo), se asocian emblemáticamente –y ya tenemos una recurrencia– a *pureza vivificadora.* En segundo término, está la asociación a la fuerza del mar, del agua en movimiento (agua-mar como imágenes arquetípicas) que remiten a *dinamismo vital,* a fuente de *vivificación espiritual* o *proceso de purificación* (cfr., por ejemplo, el valor de las liturgias del agua). A esto añádase, también, la alusión que parece haber a la figuración mitológica del nacimiento de Venus (plenitud de belleza y amor), y el dinamismo ascensional («el cielo...») al que ese atributo respondía dentro del poema.

[C.] VERDE: el término clave posee, inicialmente, elemental virtualidad emblemática –emblema cromático– de *esperanza-ilusión,* o ya en un segundo nivel, y siempre dentro de esa gama de valores, *plenitud, esplendor vital, fuerza(s) regeneradora(s)* (así, por ejemplo, el verde en la naturaleza frente al amarillo). Por otra parte, y sería un tercer nivel, el cromatismo «verde» está asociado a las esferas más hondas del mundo interior, i.e., a *lo onírico, intensidades del sueño, gamas de emociones,* etc. Así es color –símbolo– de lo fantástico, mágico (cfr. este último nivel simbólico en el «Romance sonámbulo» de García Lorca, con elementos muy semejantes a algunos de este poema).

Tras este simplificado apunte de (posibles) valores, la figura de «la niña» parece que tiene dibujada ya una amplia constelación simbólica que, de modo gráfico, representaríamos así:



Entonces, y entramos en un proceso de reducción temático-contextual, con qué/quién queda identificado el simbolismo de esa «niña» (con tal constelación representada), y a la que –téngase muy presente– el «yo» (receptor-donatario) abre esa metafórica «puertecita verde», es decir, la más iluminada esperanza de su vida íntima, de su extático ámbito interior?

Evidentemente, todo apunta a «algo» espiritual, fuerza (positiva) –especialmente marcada en cuanto *proceso de vivificación* y *purificación*–, *impulso de belleza, de esplendor, de ilusión*, y que se envuelve como en un *halo de misterio* y *de mágica soledad, vibración honda y profunda*. Pero, ¿qué puede, en definitiva, ser? Dentro de la nebulosidad de todo símbolo (y muy especialmente de protagonización), quizás no sea desacertado apuntar que en esa delicada figura femenina, con tales atributos, se ha querido representar –claro que en ese grado de visualización simbólica– cómo el yo lírico (ficcionalización del autor implícito, el poeta) **ve-siente-vive la POESIA**, esto es, la relación tensiva entre el yo (creador) y el mundo inefable –rico y vivificador, bello y hondo– de lo poético.

De esta manera, toda la trama simbólica nos aclara dos claves textuales importantes:

(i) el verdadero **eje temático**, relación *Poesía → creador;*

(ii) el uso –importante, original– de técnicas de objetivación y de pudor afectivo, ya que el hablante ha representado en una figuración simbólica –«la niña», símbolo de protagonización– su vivencia y visión de lo inefable poético (que se significa, además, como su «tarea de vida», su «apertura existencial» permanente).

En el plano de las **figuras gramaticales** destaca, muy en primer término, una razón posicional que incide sobre el adjetivo clave «verde», situado –y no de modo gratuito– en el comienzo (primera palabra)/cierre (última palabra) del poema. Según esto, dos líneas o impulsos –los dos intensificadores de «verde»– se ponen en movimiento: uno correspondería al trazado de un eje de tensión diagonal que contrastase con los demás ejes posicionales del poema (esto es, de posiciones señaladas como relevantes); otro tendría un movimiento circular, envolvente, de un «verde» inicial que se abre como transpositor simbólico y, por tanto, término modificante de todo el poema, y un «verde» final de valor emblemático, cerrándose así, con el mismo elemento, la atmósfera visionaria creada y acrecentada paso a paso en el texto.

En segundo término, interesa la troquelación sintáctica (de signo distinto) que se produce en los vv. 2/4-8. En esa troquelación aparece:

(i) v. 2: perfecta simetría bilateral con un emparejamiento en el verso de dos términos equivalentes (objetos de «tiene» y rasgos de «la niña»):

verdes ojos	↕	pelo verde
adj. + sust.		sust. + adj.
[S']		[S'']

Naturalmente, de ese emparejamiento en la bimembración sale un intenso contraste que, otra vez, incide sobre «verde». O lo que es lo mismo: a través de la simetría bilateral queda poderosamente visualizada la irrealidad (simbolización) de «pelo verde» (frente al real «verdes ojos»).

(ii) Troquelación, ahora, ternaria en los vv. 4-8, también para resaltar la presencia e irrealidad de «verde»:

no es rosa, /	ni blanca. /	Es verde.
no es blanca, /	ni azul. /	Es verde.
[S']	[S'']	[S''']

Se trata, según se ve, de dos negaciones –notas reales negadas– y una afirmación –nota irreal, simbólica («es verde»). El reparto –aunque no perfecto– en el verso de los tres adjetivos, apoya el efecto de sorpresa y el agudo contraste que se produce.

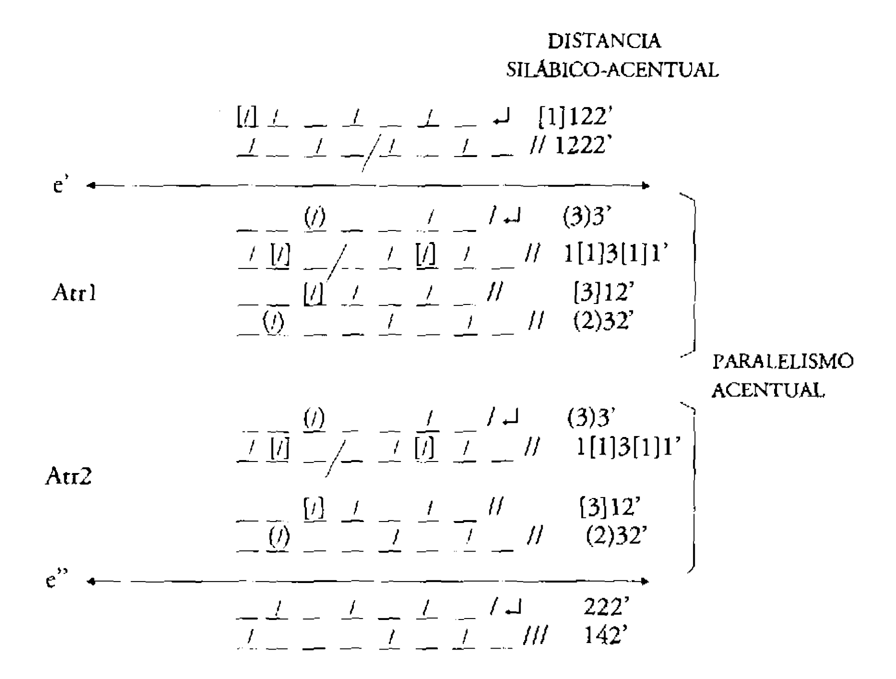
Lo más importante corresponde, sin embargo, a la esmerada **ordenación hipotáctica** de los atributos de la figura femenina (vv. 3-10). El **sistema paralelístico** de dos conjuntos –cada uno de los atributos– responde a la aplicación de este modelo (homosintaxia):

ELEMENTOS → (A): núcleo del atributo
(B): explicitación atributiva (negación/afirmación)
(C): irradiación, desplazamiento (modalidad exclamativa, subjetividad centrípeta)
(D): transformación, con marca incoativa y formulación parentética.

Como la distribución en versos es perfectamente regular –según quedó apuntado–, la aplicación del modelo resulta así:

	Su rosilla silvestre (A_1) no es rosa, ni blanca (B_1). Es verde {e} ¡En el verde aire viene! (C_1) (La tierra se pone verde) (D_1)	[Primer conjunto] **(Atr_1)**
Estructura paralelística binaria	Su espumilla fuljente (A_2) no es blanca, ni azul (B_2). Es verde {e} ¡En el mar verde viene! (C_2) (El cielo se pone verde) (D_2)	[Segundo conjunto] **(Atr_2)**

Este prodigio de correspondencia y acordes observado en el tejido gramatical es también característico –en complejidad, en precisión– de la forma rítmica. Véase como punto de partida, el esquema acentual y pausal:



Sorprende –por lo poco usual, y por los efectos que va a tener– la regular combinación que la composición muestra de heptasílabos (versos impares) y de octosílabos (versos pares). Estamos, pues, ante un texto **heterométrico** y un **axis rítmico heteropolar** (acentos estróficos sobre 6ª y 7ª sílabas) con dos impulsos rítmicos de exacta distribución que casi parece un juego de contrarios:

- *pauta par* → yámbico → en versos impares
- *pauta impar* → trocaico → en versos pares

También se ve que en el esquema quedan aparte los vv. 1-2/11-12, los que corresponden al comienzo (presencia de «ella» y sus rasgos) y al cierre (patentización y actitud del yo). En esos cuatro versos dominan los acentos rítmicos, excepción hecha del tan llamativo **antirrítmico** de la sílaba 1ª (v. 1), inicial absoluta, que está –caso de convergencia– para destacar el término clave, el transpositor simbólico («verde»). También aparecen, a la vez, dos casos de encabalgamiento: uno –muy interesante (vv. 1-2)– enlaza «tiene» (posesión del sujeto-donador) y «verdes» (la nota –adviértase– real que contrastará en la simetría bilateral con «pelo verde»). Un modo más, pues, de acentuar el con-

traste. El otro –vv. 11-12– está únicamente para dar fuerza a «siempre» (señal de la permanente actitud del yo, extática apertura existencial).

Luego, los vv. 3-10 constituyen en el esquema un bloque perfecto que permite un no menos perfecto reparto regular y simétrico, quedando por un lado el (Atr1) y por otro –pero en ajustada correspondencia– el (Atr2). En ese reparto y correspondencias se detalla lo siguiente:

1. El **paralelismo gramatical** que analizamos anteriormente tiene un refuerzo total en el asombroso **paralelismo acentual** que se da entre los dos subloques reseñados. Como indican –para mayor claridad– los números de las distancias silábico-acentuales, se van correspondiendo con exactitud los versos equivalentes de la estructura paralelística:

   vv. 3/7 (elementos A); vv. 4/8 (elementos B); vv. 5/9 (elementos C); vv. 6/10 (elementos D)

2. Los acentos **extrarrítmicos** (contraste) de los vv. 3/7 (sílaba tercera) están para destacar los respectivos núcleos de los atributos («rosilla-espumilla»). En esos mismos versos, los encabalgamientos intensifican a «silvestre/fuljente» (modificadores de los núcleos).
3. Los **extrarrítmicos** de los vv. 6/10 (sílaba segunda) resaltan ahí, en la formulación parentética, a los términos «tierra/cielo», es decir, los que experimentan la transformación («se pone») y establecen, además, las perspectivas descensional/ascensional en el desplazamiento de cada atributo.
4. En los vv. 4/8 –los de la comentada troquelación ternaria– hay dos acentos **antirrítmicos** (ritmo, pues, de *distorsión*). El primero recae sobre las notas reales («rosa/blanca») que son negadas, con lo que esa negación –otro efecto de convergencia– queda muy intensificada. El segundo –sobre la forma débil «es»–, y al estar en contigüidad con el estrófico, experimenta una absorción fonológica por parte de éste (que cobra mayor fuerza, mayor relieve). Como resultado, en ambos casos la palabra reforzada vuelve a ser –más mecanismos convergentes– el adjetivo clave «verde».
5. Vuelve a haber un acento **extrarrítmico** en los vv. 5/9 (sílaba tercera). En el primer caso, la sinalefa «verde-aire» (y el orden adjetivo-sustantivo) favorece la absorción por parte del sustantivo (refuerzo, pues, de «aire»); en el segundo eso no sucede, dado que va primero el sustantivo, el monosílabo «mar», y su intensidad impide la absorción (hacia el adjetivo, término secundario). Pero sí se produce coincidencia definitiva: quedan realzados «aire/mar», elementos en los que se produce el desplazamiento-irradiación de los núcleos *(rosa/espuma)*.
6. Dominan los versos **impausados**. En los casos de pausa interna, son los versos que corresponden a las troquelaciones estudiadas ya. Evidentemente, los dos octosílabos ternarios cobran registro agudo, operador que refuerza la distribución de negaciones/afirmación, y el contraste-sorpresa.

El poema es, finalmente, **monorrimo asonante** (é/e). En el funcionamiento y distribución de esa rima cabe destacar:

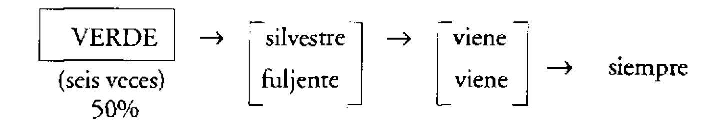
(i) Sobre el eje vertical de la rima aparece en seis ocasiones –lo que representa nada menos que el 50% –el adjetivo «verde». Su distribución es regular, pues figura en los versos pares (octosílabos, pauta impar). Naturalmente, tal aparición –cuantitativamente relevante– lo es cualitativamente: representa un poderoso mecanismo intensificador, al que habrá que añadir, por tanto, todos los apuntados en el esquema anterior.

(ii) También aparecen rimando «silvestre/fuljente», esto es, los modificadores de «rosilla/espumilla», y elementos que ya estaban realzados por encabalgamientos de sus versos respectivos (vv. 3-4/7-8). La rima, pues, refuerza.

(iii) Dos veces –vv. 5 y 9– está la forma verbal «viene», importante porque señala el desplazamiento –irradiación– acercamiento de los atributos (y, por tanto, de la simbólica figura que los porta hacia el yo lírico).

(iv) Rima, asimismo, un término importante de la esfera del *yo lírico* (el adverbio «siempre»), elemento destacado a la vez por un encabalgamiento. Término, en fin, que subraya lo permanente de la actitud abierta y expectante del donatario.

En resumen, el esquema monorrimo ofrece esta interesante distribución:



El poema juanramoniano puede pasar, sin duda, por un modélico ejemplo de la expresión poética moderna. Ese valor modélico lo podemos resumir en estos puntos:

A. La riqueza y relieve de la figuración simbólica (símbolo de protagonización que da al poema el justo matiz de hermetismo, oscuridad, sugerencia de la palabra).

B. Rigurosa composición, impulso constructivo que responde a muy medidas leyes internas que controlan y relacionan todos los estratos poemáticos.

C. Perfecta interacción –tensión estilística, máximo rendimiento expresivo– entre los operadores de vario orden (ajuste, por ejemplo, de paralelismo y esquema acentual), siendo muy activo –efecto de intensidad– el principio de convergencia (diversos mecanismos sobre un determinado elemento o núcleo clave).

D. Uso de la técnica de objetivación –por transposición simbólica– para hablar con gran riqueza (pero por vía indirecta) del mundo íntimo, inefable, del propio yo lírico (vivencia y actitud ante la POESÍA).

E. Sabía muestra, en todo, de que la poesía –el poema– es arte del lenguaje, palabra fundante y transfiguradora que establece «su verdad».

Selección bibliográfica

A. TEORÍAS LITERARIAS, RETÓRICAS Y DICCIONARIOS

AGUILAR E SILVA, V. M.: *Teoría de la literatura,* Madrid: Gredos, 1979.
BARILLI, R.: *Poética e retòrica,* Milán, 1969.
– : *Retórica,* Milán, 1979.
BERISTAIN, H.: *Diccionario de poética y retórica,* México: Porrúa, 1985.
CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A.: *Dictionnaire des symboles,* París: Seghers, 1973, 4 vols.
DOMÍNGUEZ CAPARROS, J.: *Diccionario de métrica española,* Madrid: Paraninfo, 1985.
DROULER, D.: *Dictionnaire des Attributs, Allégories, Emblèmes et Symboles,* Turnhout: Brépols, 1950.
DUBOIS, J. *et al.: Rhétorique générale,* París: Larousse, 1970.
– : *Rhétorique de la poésie,* Bruselas: Complexe, 1977.
FONTANIER, P.: *Les figures du discours* (ed. de G. Genette), París: Flammarion, 1968.
GARCÍA BERRIO, A.: *Teoría de la literatura,* Madrid: Cátedra, 1989.
GIROLAMO, C. DI: *Teoría crítica de la literatura,* Barcelona: Crítica, 1982.
GREIMAS, A. J. / COUTÉS, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje,* Madrid: Gredos, 1982.
HERNÁNDEZ PELAYO, H.: *Estilística. Estilo. Figuras estilísticas. Tropos,* Buenos Aires: Porrúa, 1975.
JARA, R. *et al.: Diccionario de términos e «ismos» literarios,* Madrid: Porrúa, 1977.
KIBEDI-VARGA, A. (ed.): *Théorie de la littérature,* París: Picard, 1981.
LAUSBERG, H.: *Elementos de retórica literaria,* Madrid: Gredos, 1975.
– : *Manual de retórica literaria,* Madrid: Gredos, 1966, 3 vols.
LÁZARO CARRETER, F.: *Diccionario de términos filológicos,* Madrid: Gredos, 1968.
LIÉNARD, E.: *Répertoires prosodiques et métriques,* I y II, Bruxelles, 1978/1980.
LOTMAN, I.: *Estructura del texto artístico,* Madrid: Istmo, 1978.
MARCHESE, A.; FORRADELLAS, J.: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria,* Barcelona: Ariel, 1986.
MAYORAL, J. A.: *Figuras retóricas,* Madrid: Síntesis, 1994.
MIGNOLO, W.: *Elementos para una teoría del texto artístico,* Barcelona: Crítica, 1978.
MORIER, H.: *Dictionnaire de poètique et de rhétorique,* París: PUF, 1975.
MORTARA GARAVELLI, B.: *Manual de Retórica,* Madrid: Cátedra, 1991.
POZUELO YVANCOS, J. Mª: *Teoría del lenguaje literario,* Madrid: Cátedra, 1988.
PREMINGER, A. / WARNKE, F. J. / HARDINSON, O. B.: *Encyclopedia of Poetry and Poetics,* New Jersey: Princenton University Press, 1965.
RODRÍGUEZ FER, C.: *Arte literaria. Catálogo, descripción e teoría crítica para a comprensión e comentario de textos,* Vigo: Xerais, 1991.

SPANG, K.: *Fundamentos de retórica,* Pamplona. Eunsa, 1979.
TODOROV, T. (ed.): *Théorie de la litterature,* París: Seuil, 1965.
TOMACHEVSKI, B.: *Teoría de la literatura,* Madrid: Akal Universidad, 1982.
VOLEK, E.: *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin,* Madrid: Fundamentos, 1992.
WELLEK, R. / WARREN, A.: *Teoría literaria,* Madrid: Gredos, 1959.

B. ANÁLISIS TEXTUAL (MODELOS Y METODOLOGÍAS)

AOSTI, S.: *Il testo poetico. Teoria e practique d'analisi,* Milán: Pizzoli, 1972.
ALARCOS LLORACH, E.: *La poesía de Blas de Otero,* Oviedo: Universidad, 1955.
ALONSO, A.: *Poesía y estilo de Pablo Neruda,* Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
ALONSO, D.: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid: Gredos, 1957.
BELIC, O.: *Análisis estructural de textos hispanos,* Madrid: Prensa Española, 1969.
BOUSOÑO, C.: *La poesía de Vicente Aleixandre,* Madrid: Gredos, 1968.
BOBES NAVES, C.: *Gramática de «Cántico»,* Barcelona: Planeta/Universidad de Santiago de Compostela, 1975.
CANO BALLESTA, J.: *La poesía de Miguel Hernández,* Madrid: Gredos, 1978.
CASTAGNINO, R. H.: *El análisis literario,* Buenos Aires: Hachette, 1981.
CASTELLI, E.: *El texto literario,* Buenos Aires: Castañeda, 1978.
DELAS, D. / FILLIOLET, J.: *Lingüística y poética,* Buenos Aires: Hachette, 1981.
DÍEZ BORQUE, J. M. (ed.): *Métodos de estudio de la obra literaria,* Madrid: Taurus, 1985.
DIJK, T. VAN: *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics,* La Haya-París: Mouton, 1972.
DOMÍNGUEZ HIDALGO, A.: *Introducción a las estructuras literarias,* México: Porrúa, 197?
GARCÍA-POSADA, M.: *Lorca: interpretación de* «Poeta en Nueva York», Madrid: Akal/Universitaria, 1982.
GOLDIN, D. (ed.): *Teoría e analissi del testo,* Padua: CLEUP, 1981.
GREIMAS, A. J. y AA.VV.: *Ensayos de semiótica poética,* Barcelona: Planeta, 1976.
JAROSLAW FLYS, M.: *La poesía existencial de Dámaso Alonso,* Madrid: Gredos, 1968.
JAKOBSON, R.: *Ensayos de poética,* México: FCE, 1986.
KAYSER, W.: *Interpretación y análisis de la obra literaria,* Madrid: Gredos, 1961.
LAFONT, R. / GARDES, MADRY, P.: *Introduction a l'analyse textuelle,* París, 1976.
LEFEBVRE, A.: *Poesía española y chilena. Análisis e interpretación de textos,* Santiago de Chile: Ed. del Pacífico, 1958.
LÓPEZ-CASANOVA, A.: *Poesía,* en *Poesía y novela (Teoría, método de análisis y práctica textual)* (en colaboración con E. Alonso), Valencia: Bello, 1982.
MARCHESE, A.: *L'analise letteraria,* Turín, 1976.
MICHAUD, G.: «Techniques de la poesie», en *L'oeuvre et ses techniques,* París: Nizet, 1957.
MIER, R.: *Introducción al análisis de textos,* México: Trillas, 1990.
MOLINO, J. / GARDES-TAMINE, J.: *Introduction à l'analyse de la poésie,* París: PUF, 1988, 2 vols.
NÚÑEZ RAMOS, R.: *Lírica,* en VV.AA.: *Crítica semiológica,* Oviedo: Universidad, 1977.
PAGNINI, M.: *Estructura literaria y método crítico,* Madrid: Cátedra, 1975.
PARAÍSO, I.: *El comentario de textos poéticos,* Madrid: Júcar, 1988.
PERRY, J. O. (eds.): *Approaches to the Poem. Modern essays in the analysis and interpretations of poetry,* California: Chandler Publishing Company, 1965.

POZUELO YVANCOS, J. Mª: *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo,* Murcia: Universidad, 1979.
REIS, C.: *Fundamentos y técnicas del análisis literario,* Madrid: Gredos, 1981.
RODRÍGUEZ FER, C.: *Poesía galega. Crítica e metodoloxía,* Vigo: Xerais, 1989.
– (ed.): *Comentarios de textos contemporáneos,* Vigo: Xerais, 1992.
SÁNCHEZ ZAMARREÑO, A.: *La poesía de Luis Rosales,* Salamanca: Universidad, 1986.
SEGRE, C.: *Principios de análisis del texto literario,* Barcelona: Crítica, 1985.
TRABANT, J.: *Semiología de la obra literaria,* Madrid: Gredos, 1975.
TERRACINI, B.: *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi,* Milán: Feltrinelli, 19?.
VV.AA.: *El comentario de textos,* Madrid: Castalia, 1973.
YLLERA, A.: *Estilística, poética, semiótica literaria,* Madrid: Alianza Universidad, 1975.

C. OBRAS Y ESTUDIOS SOBRE LA POESÍA

ALARCOS LLORACH, E.: *Ensayos y estudios literarios,* Madrid: Júcar, 1976.
ALONSO, D. y BOUSOÑO, C.: *Seis calas en la expresión literaria española,* Madrid: Gredos, 1963.
BAEHR, R.: *Manual de versificación española,* Madrid: Gredos, 1970.
BECCARIA, G. L.: *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi,* Turín: Einaudi, 1975.
BOUSOÑO, C.: *Teoría de la expresión poética,* Madrid: Gredos, 1970, 2 vols.
– : *El irracionalismo poético (El símbolo),* Madrid: Gredos, 1977.
BLOOMFIELD, M. W. (ed.): *Allegory, Myth and Symbol,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981.
BRIOSCHI, F. / GIROLAMO, C. DI: *Introducción al estudio de la literatura,* Barcelona: Ariel, 1988.
BROOKE-ROSE, C.: *A Grammar of Metahor,* Londres, 1958.
CARREÑO, A.: *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea,* Madrid: Gredos, 1982.
COHEN, J.: *Estructura del lenguaje poético,* Madrid: Gredos, 1970.
– : *El lenguaje de la poesía,* Madrid: Gredos, 1982.
CORTI, M.: *Principi della communicazione letteraria,* Milán: Bompiani, 1976.
DELBOUILLE, P.: *Poésie et sonorités,* Bruselas, 1961.
DOMÍNGUEZ REY, A.: *El signo poético,* Madrid: Playor, 1987.
DUCROT, O.: *Le dire et le dit,* París: Minuit, 1984.
DURAND, G.: *Les structures anthropologiques de ll imaginaire,* París: PUF, 1963.
FONAGY, I.: «Le langage poetique: forma e fonction», en BENVENISTE, E. *et al.: Problèmes du langage,* París, 1966.
FRAISSE, P.: *Les structures rhythmiques,* París, 1956.
FRIEDRICH, H.: *Estructura de la lírica moderna,* Barcelona: Seix Barral, 1974.
FUSSEL, P.: *Poetic Meter and Poetic Form,* New York, 1965.
FUBINI, M.: *Métrica y poesía,* Barcelona: Planeta, 1970.
GARCÍA BERRIO, A.: «Lingüística, Literalidad/Poeticidad (Gramática, Poética, Texto)», en *1616, Anuario de la SELG y C,* Madrid: Cátedra, 1979, vol. I.
GENETTE, G.: *Figures I, II y III,* París: Seuil, 1966, 1969 y 1972.
GIL Y GAYA, S.: *El ritmo en la poesía contemporánea,* Barcelona: Universidad, 1956.
GHYKA, M.: *Essai sur le rythme,* París: Gallimard, 1938.
GIROLAMO, C. DI: *Teoria e prassi della versificazione,* Bolonia, 1976.
GLEIZE, J. M.: *Poèsie et figurations,* París: Seuil, 1083.

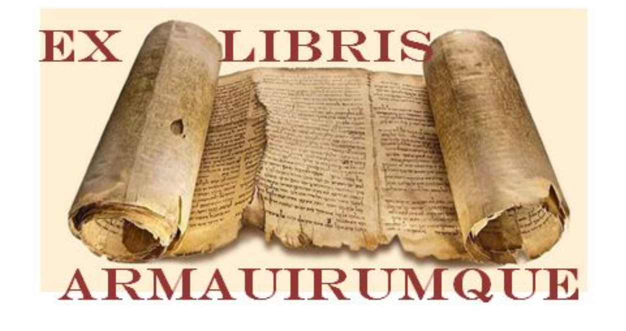
HENRY, A.: *Mètonimie et Mètaphore,* París: Klincksieck, 1971.
JAKOBSON, R.: *Questions de poetique,* París: Seuil, 1973.
KIVEDI-VARGA, A.: *Les constantes du poème,* París: Picard, 1977.
KONRAD, J.: *Etude sur la métaphore,* París: Vrin, 1958.
LÁZARO CARRETER, F.: *Estudios de poética,* Madrid: Taurus, 1976.
– : *De poética y poéticas,* Madrid: Cátedra, 1990.
LEVIN, S. R.: *Estructuras lingüísticas en la poesía,* Madrid: Cátedra, 1974.
LÓPEZ-CASANOVA, A.: *Estructuras correlativas y función estilística,* Castellón, Col. legi Universitari-Universitat de València, 1989.
– : *Lenguaje de la poesía y figuras gramaticales,* Castelló: Universitat Jaume I, 1992.
LÓPEZ ESTRADA, F.: *Métrica española del siglo XX,* Madrid: Gredos, 1969.
LÓPEZ GARCÍA, A. *et al.*: *Lecciones de retórica y métrica,* Valencia: Lindes, 1981.
MARTÍNEZ, J. A.: *Propiedades del lenguaje poético,* Oviedo: Universidad, 1975.
MAURON, CH.: *Des métaphores obsédants au mythe personnel. Introduction à la psycocritique,* París: Corti, 1963.
MAYORAL, J. A. (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria,* Madrid: Arco, 1987.
MESCHONNIC, H.: *Le signe et le poème,* París: Gallimard, 1975.
– : *Critique du rythme,* París: Verdier, 1982.
MICLÀU, P.: *Le signe linguistique,* París: Klincksieck, 1970.
NAVARRO TOMÁS, T.: *Métrica española,* Madrid: Guadarrama, 1972.
NÚÑEZ RAMOS, R.: *La poesía,* Madrid: Sindéresis, 1992.
OLEZA, J.: *Sincronía y diacronía: la dialéctica del discurso poético,* Valencia: Prometeo, 1976.
PAGNINI, M.: *Critica della funzionalità,* Turín, 1973.
– : *Pragmatica della letteratura,* Palermo: Sellerio, 1980.
PAZZAGLIA, M.: *Teoria e analisi metrica,* Bolinia, 1974.
PARAÍSO, I.: *El verso libre hispánico,* Madrid: Gredos, 1985.
PELLETIER, A. M.: *Fonctions poétiques,* París: Klienckskieck, 1977.
PEPIN, J.: *La poesía,* México: FCE, 1966.
QUILIS, A.: *Métrica española,* Barcelona: Ariel, 1985.
RIFFATERRE, M.: *Ensayos de estilística estructural,* Barcelona: Seix Barral, 1976.
– : *Semiotics of Poetry,* Bloomington: Indiana University Press, 1978.
RUBIO MARTÍN, M.: *Estructuras imaginarias en la poesía,* Madrid: Júcar, 1991.
RUWET, M.: *Langage, musique, poésie,* París: Seuil, 1972.
SALVADOR, V.: *El gest poètic. Cap a una teoría del poema,* Valencia: Institut de Filología Valenciana, 1986.
SEARLE, J.: *Actos de habla,* Madrid: Cátedra, 1980.
SOBEJANO, G.: *El epíteto en la lírica española,* Madrid: Gredos, 1956.
TATO, J. L.: *Semántica de la metáfora,* Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1975.
TINIANOV, I.: *El problema de la lengua poética,* Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.
TODOROV, T.: *Théories du symbole,* París: Seuil, 1977.
– *et al.: Sémantique de la poésie,* París: Seuil, 1979.
VV.AA.: *Teoría del discurso poético,* Toulouse: Université-Le Mirail/Universidad Complutense, 1986.
VALENTINI, A.: *La rima, la forma, la struttura,* Roma: Bulzoni, 1971.
VALESIO, P.: *Strutture dell'alliterazione,* Bolinia: Zarichelli, 1967.
VINOGRADOV, V. V.: *Stilistica e poetica,* Milán: Mursia, 1972.
WEBER, J. P.: *Genèse de l'oeuvre poétique,* París: Gallimard, 1960.
WIMSATT, W. W. K.: *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry,* Londres, 1970.

ÍNDICE DE AUTORES Y TEXTOS COMENTADOS

ÍNDICE DE MATERIAS

ÍNDICE GENERAL

[B] METODOLOGÍA Y PRÁCTICA TEXTUAL



El texto poético. Teoría y metodología
ERRATAS (IMPORTANTES) ADVERTIDAS

PAG.	LINEA	DICE	DEBE DECIR
28	3	Ph. Ahmon	Ph. Hamon
29	2	(Sady →	(ADY →
29	n.5	disyunción	disjunción
33	18	(Sady ∩ O)	(ADY ∩ O)
71	41	*[falta el lema]	(*Meditación en la iglesia de San Sebastián. Fosa común*)
75	16	*actos de lenguaje expresivos*	*actos de lenguaje impresivos*
76	27	**el grito o la impresión**	**el grito de llamada o la** (...)
84	4-6	conciencia en *pleamar* y *plea-/cielo,* en *pleadiós,* en éstasis (...)	conciencia en *pleamar* y *pleacia-/lo,* en *pleadiós,* en éstasis (...) . . .
85	4	(...) ¿con sus once de oveja	(...) ¿con sus *once de oveja*
91	19	A → {F} → B	A → {F} ← B
111	24	A-B-{a}-C-D-C'-D'	A-B-{a}-C-D-{a}-C'-D'
137	19	he aquí la realidad	h e a q u í l a r e a- /l i d a d
153		↔ C petición (+)	↔ e petición (+)
166	v.5	En el vede aire (...)	En el verde aire (...)
174	v.8	_/_ _[/]_ __/__ _/_ _[/]_ _/_ __//	_/_ _[/]_ __/__ _/_|_[/]_ _/_ __//
179	2	Aguilar e Silva, V. M.	Aguiar e Silva, V. M.
187	23	actos de lenguaje expresivos	actos de lenguaje impresivos